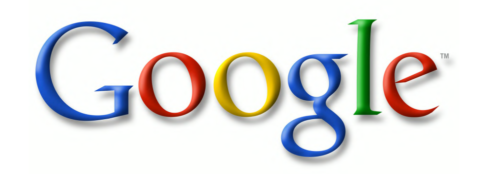
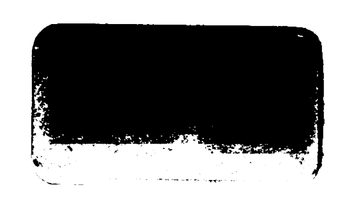


Echagüe, Juan Pablo, 1877-
Puntos de vista.





CALL NO.
G868.8
Ec4pu

TO BIND PREP.
DATE 8/12/68

NEW BINDING [x]
REBINDING [ ]
REGULAR [x]
RUSH [ ]
LACED-ON [ ]
BUCKRAM [ ]
SPECIAL PAM. [x]

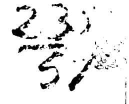
AUTHOR AND TITLE

Echagüe, Juan Pablo.
Puntos de vista.

CATALOGUER DR
RETURN BOOK TO La

CARE IN TRIM: FOLD. MATTER [ ]
STUB FOR: T.-P. AND I. [ ]
LACKING NOS. [ ]
SPECIAL BOOKPLATE [ ]

CATALOGUE DEPT. BINDING INST.



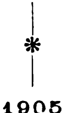


Juan Pablo Echagüe

Puntos de Vista

(Crónicas de Bibliografía y Teatro)

BARCELONA
Casa Editorial Maucci
Calle Mallorca, 166



BUENOS AIRES
Maucci Hermanos
Calle Cuyo, 1070

1905

PUNTOS DE VISTA



JUAN PABLO ECHAGÜE

PUNTOS DE VISTA

(Crónicas de Bibliografía y Teatro)



BARCELONA
—
Casa Editorial Maucci
Mallorca, 166

BUENOS AIRES
—
Maucci Hermanos
Cuyo, 1070

1905



Casa Editorial Maucci, Mallorca 166.—Barcelona

Al Señor Coronel

Don Rosendo M. Fraga

Homenaje de amistad y aprecio

J. P. E.

PREFACIO

Van reunidos en las siguientes páginas, algunos artículos de crítica publicados en diversos periódicos de Buenos Aires. La mayor parte de estas crónicas ha visto la luz en «El País», para cuyas secciones teatral y bibliográfica—á mi cargo—fueron escritas. Queda, con ello, dicho, que son improvisaciones. Han ido saliendo de la pluma apresurada, según las exigencias perentorias de la información diarística, y en circunstancias análogas á las que menciono por accidente en el capítulo final del presente libro. Reflejan, me parece, ciertas fases del movimiento intelectual bonaerense, contemplado desde mi «punto de vista.» Por eso las compilo.

J. L. E.

Buenos Aires, 1905.

CRÓNICAS BIBLIOGRÁFICAS

Miguel Cané

Prosa ligera

Sin sospecharlo, el señor doctor Miguel Cané ha bautizado su último libro con el nombre que algún Rivadeneyra criollo del año dos mil, usará tal vez para denominar toda su obra literaria. Cautivante *causeur*, charla deliciosamente cuando habla ó cuando escribe. Su estilo suelto, elegante, lleno de matices, revela una imaginación movediza en un temperamento artístico afinado por la observación y la leçtura. No convence, pero encanta. No arrastra pero seduce con los mirajes que hace desfilar su verba brilladora. Mientras relate lo que vió ó vivió, dominará por el interés de la narración. Pero no lo saquéis de allí. ¡Que no abandone, por Dios, el terreno para él firme de la charla, por aventurarse en los vericuetos del raciocinio y el análisis!

El fin del arte—se dirá—es despertar emociones. Quien ese objeto alcance, aun por medio

de la conversación, es artista. Cierto. Y el señor Cané, lo es por eso mismo. Agregaré que además de su fluidez verbosa, posee una cultura extensa, buen gusto, y, en fin, una sensibilidad estética de fácil vibración. Pero no es un pensador.

Lo constataréis leyendo, por ejemplo, ese capítulo *Nuevos Rumbos Humanos*. Veréis cómo el autor baraja las ideas sin atinar á desenvolver con claridad su exposición. Recuerdo ciertos poetastros que enamorados de frases pescadas aquí y allá, quieren á toda costa intercalarlas en sus versos encajen ó no. Y por conseguir su objeto enturbian y recargan el concepto con digresiones ó rodeos. Algo parecido le pasa al señor Cané. Lector asiduo de Stuart Mill de quien se halla impregnado (1), le toma ideas prestadas para plantear problemas que deja insolubles. «La solución no está en nuestras manos,» dice. Podría objetársele que no sabiendo resolver el problema, era inútil plantearlo. Pero él no se preocupa mucho de las soluciones; prefiere cómodamente colocarlas en las «causas últimas» que nos son inaccesibles («siendo el régimen de gobierno un factor despreciable en el problema de la felicidad humana, ¿por qué esas luchas incesantes de los pueblos por conquistar la libertad?») ó bien confesar su incapacidad para hallar respuesta á las dudas

---

(1) Un ejemplo de la saturación, tomada de entre los veinte que tengo anotados: en la página 257 de *Prosa ligera*, dice hablando de las formas de gobierno: «No se puede hacer que los ríos remonten su corriente». La cláusula pertenece textualmente á Mill, quien la da en *El Gobierno representativo*, *Cap. 1.°*

que lo espolean («bajo el punto de vista—sic—del bienestar humano ¿qué diferencia hay entre los pueblos que gozan de instituciones democráticas y aquellos que se mantienen aún bajo el régimen monárquico?»).

Diríamos al distinguido estadista que el mismo Stuart Mill cultivado provechosamente por él, puede contestarle esas cuestiones evitándole declaraciones de incompetencia, como le ha dado en principio estas conclusiones que «vislumbra» en su artículo: «el remedio está en la cultura moral del individuo, que determinará la cultura y la inteligencia de la masa. «Nuevos Rumbos Humanos» se desenvuelve así, vago, inconexo, mechado de ejemplos y citas que ayudan eficazmente á no convencer al lector. Los delicados instrumentos de la inteligencia: juicio, comparación, generalización, abstracción, etc., fallan entre las manos del autor como un teodolito manejado por un inexperto. Buena prueba de ello nos ofrecen esas farragosas páginas sobre filosofía política que acabamos de citar. Aplicando una fórmula de Nordau, podríamos decir que el señor Cané es esclavo de la asociación de ideas. He ahí el secreto de sus dotes de *causeur* y también el de su «incapacidad para la atención.»

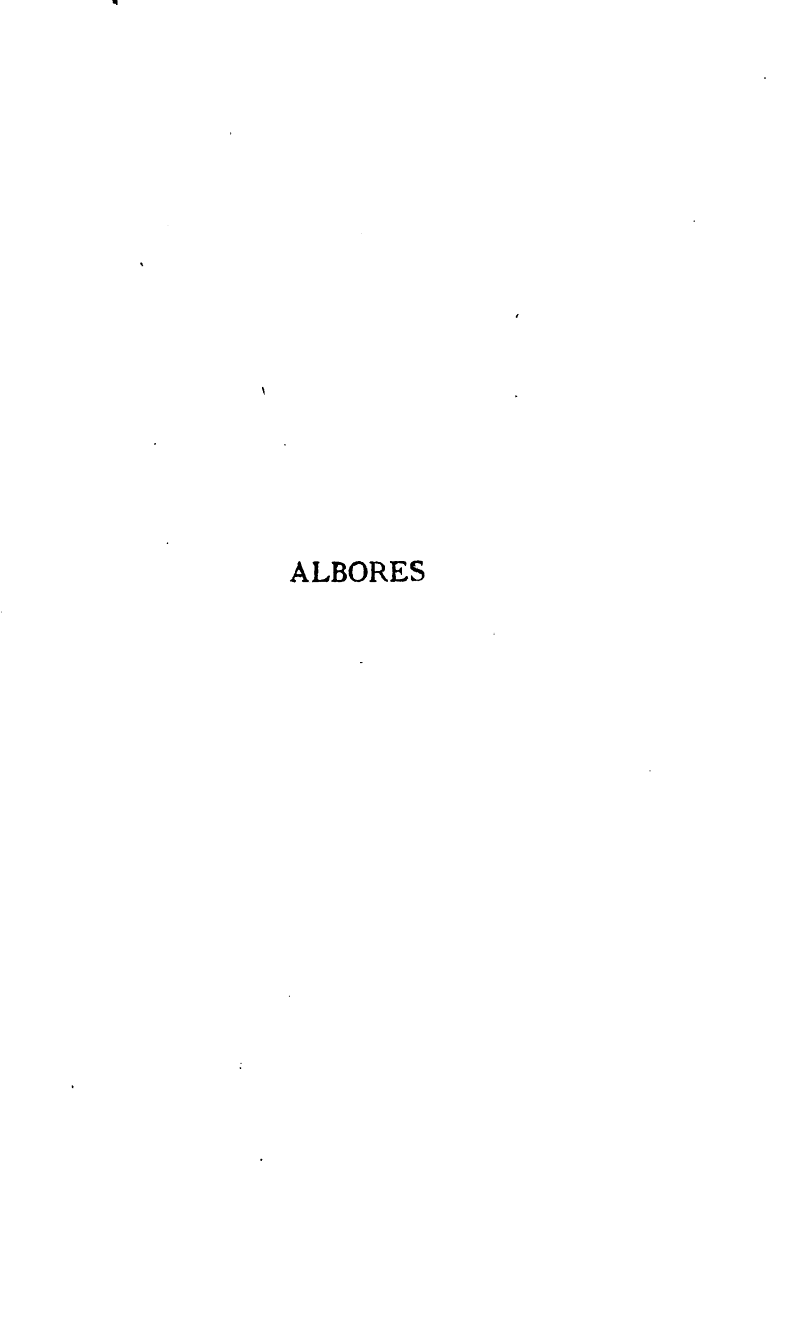
Prosa Ligera se esperaba con interés, lo que no es de extrañar dado el renombre literario del señor Cané. Comentarios prematuros de ignorado origen, pero velozmente propagados entre el público, decían que iba á ser ésta ¡por fin! la producción de aliento que condensaría la substancia

de ese espíritu selecto; que hallaríamos allí el *substratum* de ese intelecto vivaz, pulimentado por veinte años de incesante acción en todos los campos de actividad política y social: la cátedra, el parlamento, el ministerio, el periodismo, sin contar el vasto mundo abierto desde temprano á sus largas peregrinaciones de diplomático.

Mentían los indiscretos rumores. En el volúmen aparecido, el señor Cané reedita viejos artículos conocidos en su mayor parte. No; no es esta todavía la obra del pensador, del estadista, del filósofo. Nuestras esperanzas habrán de tener paciencia y fe. Porque ¡oh, no lo dudéis!—el libro deseado vendrá. Entre la *Juvenilia* amable de los veinte años y la superficial *Prosa Ligera* de los cincuenta, la mentalidad del escritor tiene que haberse perfeccionado en una evolución progresiva, cuyo fruto maduro no está, no, en las recientes páginas. Pero ya veréis cómo pronto lo podremos gustar en otras venideras...

Esperemos, ¡esperemos!

4 de abril de 1903.



ALBORES

Mercedes Pujato Crespo

Albores

«Albores:» Sobre la cubierta verde pálido, cruzada verticalmente por una franjita dorada, el título se destaca al centro en letras rojizas. Las esquinas están cortadas en triángulo por listas también doradas. Y arriba, en el rincón de la izquierda, en caracteres pequeños y oprimidos, rojizos como el título, un nombre: *Mercedes Pujato Crespo*. ¡Sobria y elegante la carátula! Sin duda: un gusto de mujer artista ha combinado esos tonos suaves buscando efectos de sencillez y de armonía.

Fuera interesante—pensé—ensayar el estudio psicológico de la autora guiándose sólo por esa tapa elocuente. Iba á intentarlo... Pero la curiosidad me venció. Y no era para menos. ¡Versos titulados *Albores*, es decir, «promesas» escritos por una mujer! Además de raro entre nosotros—ó tal vez por eso mismo—el caso presentábase in-

teresante. La exterioridad del libro me pareció fuertemente sugestiva; sentí necesidad de leerlo en el acto. Y lo abrí.

Un retrato femenino, el de la escritora, aparece en la portada. Dos ojos negros, grandes, intensos, iluminan una fisonomía juvenil, sombreada por tintas masas de cabellos partidos en *bandeaux*. He ahí un perfil de heroína romántica. La mirada pensativa dijérase perdida en lejanías de ensueño. Y una expresión triste, perceptible apenas, acibara ténuemente la sonrisa.—¿Una madame Stael?

Paso adelante. En el vestíbulo, el señor Horacio Rodríguez recibe las visitas para presentarlas á la dueña de casa. Y les dice:

> La poesía como un sol la besa,
> Y si el alma la inunda en sus fulgores,
> A su dulce caricia que embelesa
> Brota la estrofa en su verjel de amores
> Como una flor de encanto y de pureza.

Recuerdo haber oído cierta vez pronunciar un discurso al señor Rodríguez. Hablaba con vibrante entonación, haciendo silbar las sílabas, recalcando las sonoridades y prolongando los finales de frases como el ¡táaann! de una campana. Su ademán era solemne y profético. Su voz ahora plañidera, después imponente, afectada siempre, clamaba un discurso enguirnaldado de metáforas efectistas: «¿Sabéis lo que es la patria? ¡Preguntadlo al ave del bosque, á la flor de la selva,

á la estrella del cielo!» Y su acento semigemebundo, medio amenazante, subrayado por acciones majestuosas, evocaba á Jeremías transmitiendo la palabra del Señor á los sacerdotes de Anathoth. Aquí la palabra del señor... Rodríguez, era un mediocre ensayo poético-tribunicio y los bíblicos ministros estaban representados por señoras elegantes que no lo atendían y por hombres del pueblo que no lo entendían. El, impertérrito, seguía vociferando: «¡Preguntadlo al ave del bosque, á la flor de la selva!»—Ignoro si le obedecieron los oyentes.

Saludo á mi antiguo conocido intelectual. Continúa reeditando sus imágenes brillantes (por el desgaste) y sus cómodos ripios de cuando estudiaba retórica. En «esa dulce caricia que embelesa,» en ese «verjel de amores,» en esa «flor de encanto y de pureza,» veo la marca inconfundible. El señor Rodríguez está como era entonces. (¡Preguntadlo!... etc.)

Salto el *Homenaje* de este poeta,—catorce estrofas neumáticas,—y llego á los versos de la señorita Pujato Crespo. ¡Tenía yo razón cuando entreví el alma de la escritora reflejada en la carátula! Afirmé al comenzar: «un gusto de mujer artista ha combinado tonos suaves buscando efectos de sencillez y de armonía.» ¡Y bien! ¡eso es el libro! una concordancia de pálidos matices; una serie de cuadritos delicados, reveladores de un pincel espontáneo y seguro en las medias tintas.

Y no en vano elijo esta imagen para el caso. La señorita Pujato Crespo tiene mucho de pintora. Los fenómenos del mundo físico se graban más hondamente en su sensibilidad artística que los del mundo moral. Priman en ella las impresiones objetivas sobre las subjetivas. Por eso, ante todo describe. Por eso retrata lo visto mejor que expresa lo sentido.

Las más sobresalientes composiciones de su obra, son las que llamará paisajes. En ellas parece estar su personalidad entera. El verso es suelto, el epíteto apropiado, el panorama surge neto de los tropos y las figuraciones verbales. Se conoce que ha operado allí una mano segura. El dibujo es correcto, la perspectiva natural, ligeramente animado el conjunto. Pero faltan toques fuertes, pinceladas vigorosas, tintas cálidas que hagan vibrar la luz, faltan la mancha cruda y el punzante contraste policromo.

Dadle un cielo de atardecer; un lago de mansas aguas reflejando los follajes vecinos; dadle aspectos simples y dulces de la naturaleza: os los retratará empleando tonalidades atemperadas y blandas, sin estallidos luminosos. En su paleta sólo hay colores indecisos; por eso los cuadros suelen resultarle desteñidos. Y por eso no sabría fijar en el lienzo un cielo de tormenta, nubarrones parduzcos cruzados por zig-zags de fuego y temblorosamente aclarados por el fulgor intermitente del relámpago, ni horizontes crepusculares incendiados por puestas de sol.

Su lira es de mujer: tranquila y suave. Lo declara ella misma:

...Si en arranques supremos de lirismo
No sabe prorrumpir mi patriotismo,
Si es endeble mi lira de mujer...

Cierto; es endeble su lira. No se presta para los cantos heroicos. Las estrofas épicas resúltanle afectadas, sin nervio de expresión ni de factura. Todos sus «Cantos á la Patria» no valen lo que ese soneto «La siesta» por ejemplo. Allí ha forzado la nota sin reparar en que jamás su débil instrumento tetracorde alcanzaría sonidos de trompeta. Aquí fluye fácil y coloreada de su númen la descripción de un mediodía tropical.

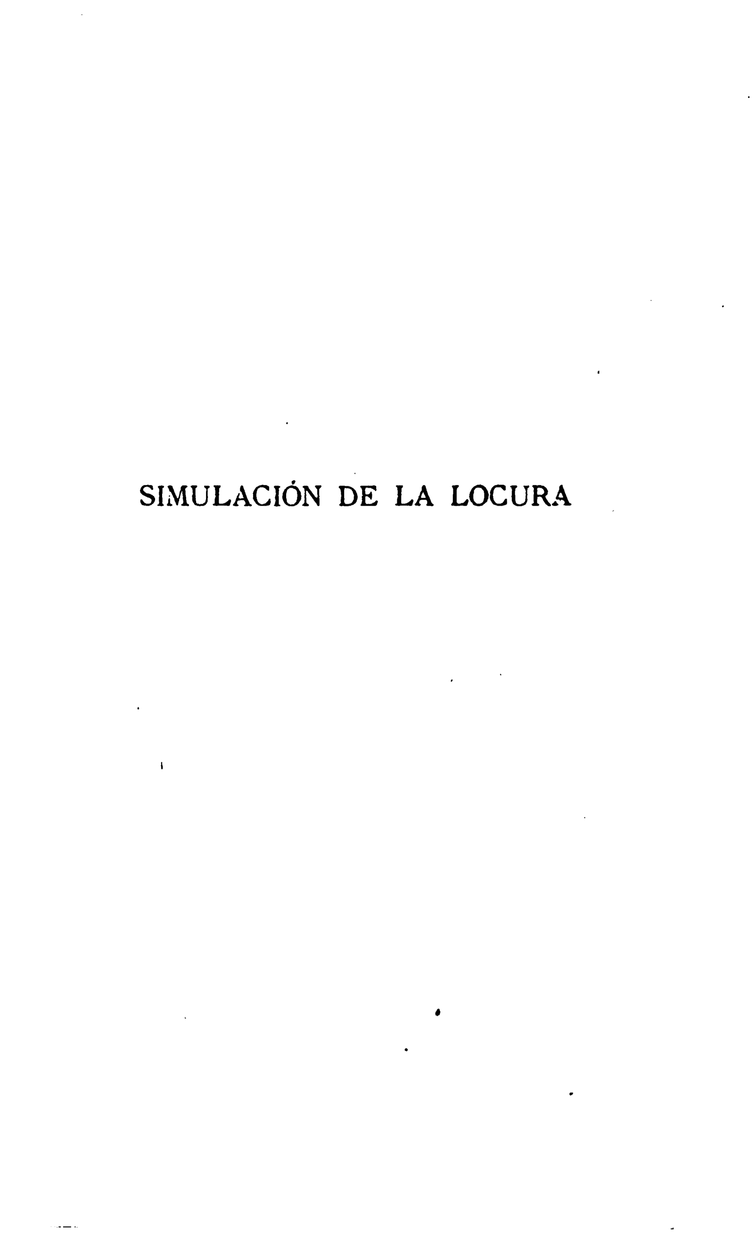
No; no era una madama Stael la heroína romántica retratada al principio del libro. Para serlo le falta el sentimiento. La señorita Pujato Crespo mira hacia afuera al escribir sus versos. Mientras leía yo sus «Acuarelas» y «Marinas» pensaba en Ada Negri y aquellas estrofas impregnadas de dolor y de pasión, lastimosas como quejidos, suplicantes como plegarias cruzaban por mi mente:

...Non tornare
Io cieca e fredda voglio odiarti, come
Ti seppi un giorno amare;
Odiarte pe'miei freschi anni fiorenti
Che inmolai, dolorando, a te lontano
Povera gioventu senza carezze
Sacrificata in vano!...

E'notte e tu non sai
Tu che dormi da me cosi lontano
Ch'io bianca in volto e con la mano in croce
Chiedo il tuo baccio in vano...

La mujer es toda sensibilidad y ternura. Las sensaciones repercuten en su alma con la intensidad que el sonido en una caja armónica. Ello hace tan penetrantes sus emociones y tan conmovedores sus acentos. Si en vez de trazar «acuarelas» y «marinas,» la señorita Pujato Crespo nos refiriera las íntimas agitaciones de su espíritu, ¡qué hondas y sentidas notas vibrarían en su lira!

24 de mayo de 1904.



SIMULACIÓN DE LA LOCURA

José Ingegnieros

Simulación de la locura

Se ha recibido con el interés que merece, el reciente libro *Simulación de la locura* del joven alienista doctor José Ingegnieros. A pesar de ser esta una obra exclusivamente científica, ha repercutido en todos los círculos intelectuales. Su autor, además de médico, es literato, crítico y sociólogo. Tal amplitud de actividad mental, había multiplicado anteriormente los campos de acción del doctor Ingegnieros, quien tenía ya bien acreditado su nombre en diversas esferas pensantes. Ello explica la expectativa que el anuncio de su nuevo trabajo despertara y la atención que una vez aparecido se le dedica.

Simulación de la locura es obra de fondo. Con riguroso método que articula sólidamente las ideas y los capítulos, el autor va desdoblando su teoría apoyándose en hechos observados, conforme al criterio experimental. Nada (ó muy poco) de abs-

tracciones verbales como las que antaño empleara la metafísica para levantar sus edificios de silogismos partiendo de un primer principio sentado *á priori*. Al estudiar la simulación de la locura, el autor emprende el examen de la simulación en general como medio de lucha por la vida. Demuestra que siempre donde ésta existe, aparece aquella manifestándose en la adaptación del sujeto á las condiciones del medio. Ingegnieros revélase fundamentalmente darwinista, sin olvidar por eso las nuevas tendencias biológicas que constituyen la escuela llamada neo-lamarkista, la cual da particularísima importancia á las influencias mesológicas. Todas las formas de actividad biológica y sociológica, han sido aquí analizadas en sus relaciones con la simulación, aplicando un severo método de investigación positiva.

La teoría sostenida por el joven alienista viene á resultar, en esencia, esta fórmula de Spencer: «la conducta es la adaptación activa del organismo á las condiciones del ambiente donde se lucha por la vida.» Sólo que Ingegnieros llamaría «simulación» á lo denominado «adaptación activa» por el filósofo inglés. A nuestro juicio, el autor de este libro interpreta acaso con sobrada amplitud la «lucha por la vida» en lo referente á los seres inorgánicos, en los minerales por ejemplo. Adopta al respecto el criterio de De Lanessan que sería discutible, á no aceptar la expresión «lucha por la vida» en sentido figurado—es decir, elástico y acomodaticio.

Confesamos que despierta un poco nuestra des-

confianza de profanos esa ilimitada manera de entender figuradamente la lucha por la vida. ¿No será este un punto vulnerable de la obra? ¿No habrá Ingegnieros probado poco con su teoría, por querer demostrar demasiado? Júzguese:

«Un hombre (en la edad de piedra) busca una piedra para convertirla en mazo ó hacha; la encuentra, recógela, la transforma en objeto de su uso personal; podemos decir perfectamente en el sentido metafórico adoptado que esa piedra ha sido vencida en la lucha por la vida, habiéndose tronchado su existencia natural como producto geológico. Supongamos que esa piedra por uno de los mil accidentes posibles, encontrárase cubierta de limo, ó hubiese germinado sobre su superficie una capa de vegetales inferiores; el hombre habría seguido su camino no reconociendo la piedra buscada bajo el disfraz del limo ó del musgo. Decimos, en tal caso, que la piedra ha triunfado en la lucha por la vida gracias á un fenómeno de simulación que le ha servido como medio defensivo contra el instinto utilitario del hombre.»

Lo del «sentido metafórico» que quiere dar como simulación, es decir, como medio activo de lucha por la vida á «uno de los mil accidentes posibles» y fortuitos, parécenos, francamente, demasiado convencional para admitirlo por científico. Más que el testimonio probante de un positivista, se nos antoja la argumentación retorcida y capciosa de un metafísico...

La interpretación jurídica que el doctor Ingeg-

nieros plantea para estudiar la simulación de la locura por los delincuentes, es novedosa. El problema no ha sido así encarado antes de ahora, que sepamos. Demuestra el autor que la simulación se practica porque es útil. Y es útil porque el criterio jurídico presente considera responsable y punible al delincuente común, mientras consideraa irresponsable é impunible al delincuente alienado. De ahí que el primero busque ser confundido con el segundo. E Ingegnieros al investigar las causas, encuentra que la simulación de la locura por los delincuentes, está subordinada á una *etiología jurídica.*

Partiendo de esta premisa, cree que la profilaxis debe consistir en hacer desventajosa para los delincuentes la misma simulación que hoy los beneficia. ¿Cómo? Aquí el autor sostiene que el criterio clásico del castigo por la responsabilidad es anticientífico y aun perjudicial en ciertos casos para la sociedad; en cambio acepta la doctrina de la escuela positivista que reemplaza ese criterio por otro más científico: el de aplicar la pena en proporción á la *temibilidad* del delincuente, asegurando en su mejor forma la defensa social. La situación de los delincuentes alienados vendría entonces á ser más grave que la de los comunes, precisamente á la inversa de lo que hoy ocurre. En tales condiciones ningún delincuente simularía la locura porque en vez de mejorar su posición jurídica como actualmente sucede, la empeoraría. Desaparecida la utilidad de

este medio de lucha contra el ambiente jurídico, el delincuente veríase precisado á abandonarlo.

En quinientas grandes páginas de exposición clara, lógica, documentada, se desenvuelve la tésis reseñada en extracto. Ingegnieros revela en la exposición de sus teorías un espíritu exacto y neto; va siempre al fondo sin extraviarse en disquisiciones que pudieran obscurecer la idea central. Sus sólidos conocimientos profesionales de psicopatología y de psicología criminal, se auxilian por una vasta erudición sociológica, la cual sirve al médico legista y al psiquiatra para discurrir como filósofo.

Hay, sin embargo, en *Simulación de la locura*, algunas teorías avanzadas que el autor no se detiene á demostrar. Son piedras de la construcción y debieran estar labradas previa y prolijamente. De lo contrario ellas pueden comprometer la resistencia de la fábrica. Cuando se ve el desenfado con que el atrevido teorizador sostiene «científicamente» tésis que se creyeran paradojas, experiméntase cierta desconfianza y se piensa si al esbozar en su libro el tipo del simulador *fumista*, no habrá trazado sin quererlo un auto-retrato... «El *fumista*, dice, (la palabra es francesa y equivaldría á sujeto que «toma el pelo» á los demás) no simula directamente para adaptarse á las condiciones de lucha por la vida, sino por tendencia psicológica. El objetivo del fumista simulador está en la simulación misma y en el placer intelectual que le reporta realizar su propósito. Es, á menudo, el artista de la simulación y tra-

baja apasionadamente por amor á su arte. No le guía el propósito malsano de perjudicar á sus víctimas; sólo busca el deleite mental de precipitar á otros espíritus en el despeñadero de sus ficciones. Cuanto más ilustradas sean las víctimas de su simulación tanto mayor es el éxito. La psicología del simulador fumista constituye un carácter complejo: entran en su composición el ironista, el impertinente, etc.»—Hay, según dijimos, quienes se creen mistificados por algunas teorías de esta laya intrépidamente sostenidas por el doctor Ingegnieros, y sospechan que en él mismo debe existir algo del «carácter complejo» de su simulador fumista... ¿Será verdad?

¡Carácter complejo! Lo es sin duda el del autor de *Simulación de la locura*. Este alienista se declara en filosofía discípulo de Nietzsche, es decir, de un alienado; éste hombre de ciencia que aplica fórmulas experimentales, que cultiva á Spencer y sigue las rutas de la Escuela Positiva, es, en literatura, partidario exaltado de ese retoño póstumo de Góngora, de ese palabrero empalagoso como un jarabe y vacío como un globo de jabón que se llama Gabriel D'Annunzio. Este reflexivo que llegará mañana á pensador, tiene algo de infantil y frívolo; este laborioso incansable ama la bohemia; este grave disertante doctrinario adora la pirotecnia de la *causerie*...

Algo hay, con todo, netamente definido en esa personalidad contradictoria cuya exacta fisonomía psicológica fuera un tanto difícil determinar: su talento, un talento fecundo y vigoroso. *Simulación*

de la locura no será su mejor obra. Cuando Ingegnieros trabaje con menos erudición ocasional y más pensamiento propio; cuando funde sus teorías en la experiencia de la clínica y el laboratorio más bien que en la bibliografía científica; cuando refrene esa exhuberancia mental que confunde á veces en su psique los dominios del juicio sereno con los de la imaginación vagabunda, cuando *viva* en fin, acentuará su silueta de sabio que se perfila ya, y la superior cultura nacional tendrá en él un representante que ha de honrarla dentro y fuera del país.

14 de noviembre de 1903.

MODOS DE VER

Martín Gil

Modos de ver

Martín Gil es un artista objetivo. «Cada talento, ha dicho Taine, es un ojo sensible á un color,» —el de Gil está conformado para mirar el mundo externo. La pampa, el cielo salpicado de tremantes astros; la noche, niebla ensombrecida que invade lentamente el Universo; las montañas, «dormitando agrupadas é inmóviles como dromedarios,» esas son las grandes figuras de sus cuadros. Siempre lo directamente observado: el campo, prados y rebaños, árboles y arroyos, las luciérnagas errabundas y los pétalos de flor que se abren silenciosos saturando de efluvios el ambiente. Las imágenes con las cuales Gil representa sus ideas, van de lo abstracto á lo concreto. El escritor no relaciona las cosas exteriores con la vida interior, sino á la inversa, su vida interior busca afinidades con las cosas exteriores. Por eso en sus

símiles suele preferir el trazo áspero al contorno esfumado.



Sus comparaciones de exactísimo realismo, sensibilizan la idea refiriéndola á entidades corporales. Oigámosle: «...el pato criollo retacón camina á duras penas, como esos viejos reumáticos y obesos,» «las gallinetas con sus trajes grises salpicados de blanco y sus caritas almidonadas como payasos,» «el viento como un niño gigante que se entretuviera en hacer pompas de jabón, soplaba por su enorme cañuto y surgían enjambres de nubes blancas y ligeras como bandadas de gaviotas,» «los pájaros nerviosos vuelan en bandadas, pero después de teñir el cielo azul con su brochazo negro, caen de nuevo sobre la charca,» «algún buitre retardado pasa también, pero en silencio, cortando el aire con sus dos guadañas empavonadas,» «al poniente, en el cielo azul obscuro, cual un colmillo de jabalí, está la luna nueva,» etc., etc.

Resulta en estas descripciones la impresión aguda del sentido visual. Dijérase que el artista quiere traducir fuertes percepciones ópticas y por eso echa mano de imágenes corpóreas, representándolas en lenguaje claro, vulgar alguna vez, pero evocador en todo caso de visiones plásticas y netas. Gil es también de esos escritores con temperamento de pintor. Se explica así que cuando quiera dibujar figuras las diseñe á pinceladas y que sus pinceladas le resulten esbozos de figuras. Son «modos de ver.»

¿Dónde reside la celebrada originalidad de Mar-

tín Gil? A nuestro ver, en su modo de ver objetivo, primero; en su vivaz aunque desparejo estilo después. Con lamentables defectos alternados á grandes cualidades, su manera literaria es personalísima. Junto á descripciones sóbrias, precisas, pintorescas, se tropieza con párrafos sobrecargados, duros, mal articulados. La fuerza y la fragilidad se yuxtaponen en su prosa. Van allí entremezcladas las orfebrerías á las baratijas. Y se debe ello, nos parece, á que el autor se preocupa de ser «original» y se violenta por conseguirlo. Lo es sin duda, pero sólo á condición de no rebuscarlo, porque cae entonces en el artificio, como en los ejemplos siguientes tomados al azar: «el sol castiga su caballo y da un salto mortal,» «la pampa se queda con lo dulce aunque le salgan lombrices,» «la noche tragó saliva,» etc.,—sin contar los perogrullescos apotegmas del siguiente jaez que no escasean en el libro:—«Así hay mucha gente sin ser animales.»

Se afirma que Martín Gil es ironista. Lo creemos inexacto. La ironía es sútil y casi imperceptible; exige un pequeño trabajo mental para interpretarla; mas que la carcajada provoca la sonrisa. La ironía hiere; su arma es el ridículo, nuestra flaqueza su blanco. A modo de un idioma secreto no por todos comprendido ni hablado para todos, el goce que ella brinda—un poco maligno si se quiere, como extraído del ajeno daño—está en comprenderla que es gustarla. No la encontramos en el libro de Gil.

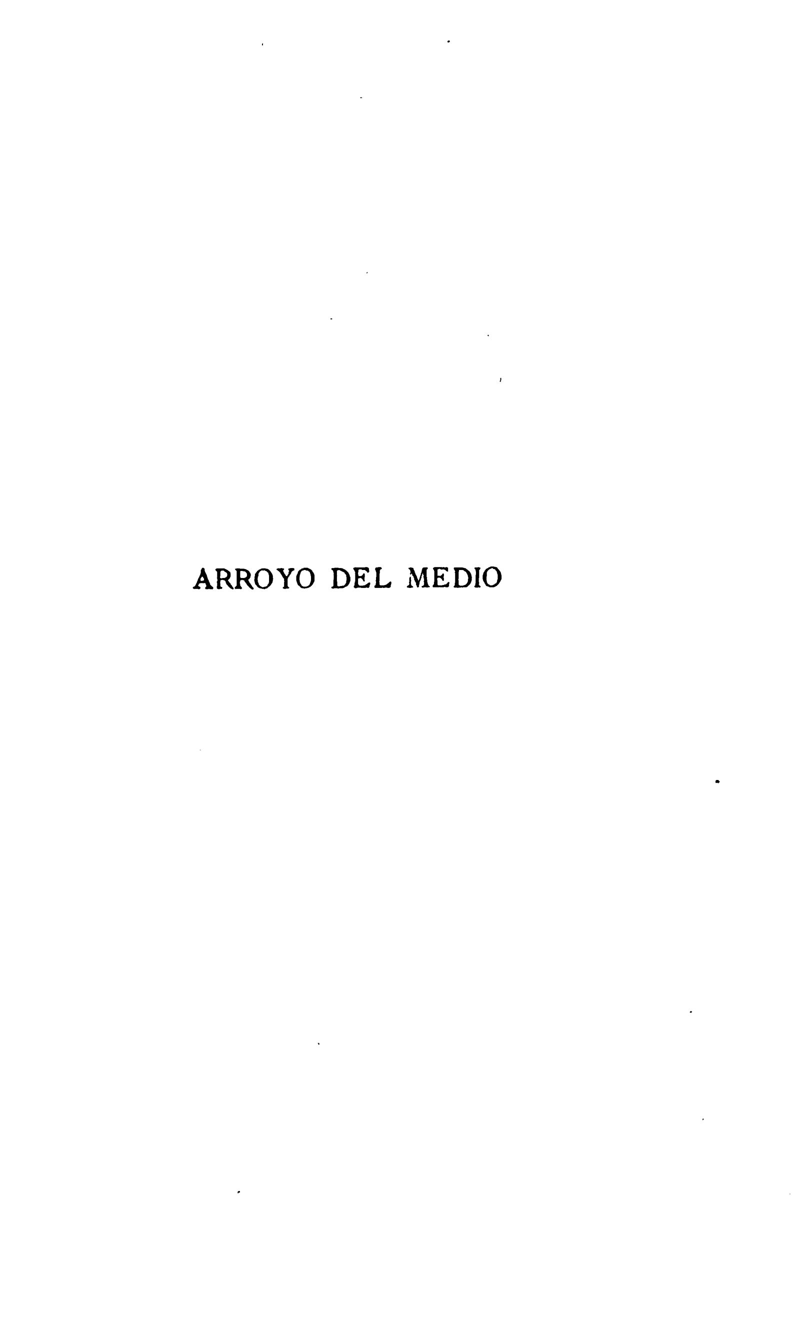
Hallamos sí, humorismo. Una índole jovial, fes-

tiva, retozona, circula por las páginas, dejando aquí y allá, en porciones de necesario condimento, sin hieles ni acrimonias, la franca nota alegre, que si ríe de lo cómico, no llega á escarnecer á lo grotesco. Y se la prefiere así. Cuádrale al genio de la obra, más que á la burla flagelante, ese *humour* á lo Mark-Twain, que se divierte contemplando la vasta mueca humana.

El estilo de Gil ganaría mucho en intensidad con bruñirlo y depurarlo. Bastara para lo primero, suavizar las escabrosidades de ritmo y construcción que lo endurecen; para lo segundo expurgarlo de las chafalonías retóricas que lo afean. En toda arquitectura, inclusive la verbal, (y Martín Gil debiera no olvidarlo), equilibrio y proporción son correlativos de solidez y de armonía.

En conjunto, *Modos de Ver* es un libro vigoroso, rico en observación y colorido. Ha sido escrito «lejos del artificio, de la malicia, de la intriga y lo más cerca posible de la naturaleza.» Por eso es bello; por eso hay en sus páginas savia y matices; siénteselo por eso sano y palpitante. Es flor de planta silvestre radicada en fértil humus y crecida á pleno aire. De ahí su lozanía.

Julio 28 de 1903.



ARROYO DEL MEDIO

Jorge Söhle

Arroyo del Medio

Un libro de más de doscientas páginas, impreso con descuido y escrito con encantadora ignorancia del buen gusto y de la sintáxis, acaba de llegarnos. Se titula: *Arroyo del Medio* y es su autor el señor Jorge Söhle.

El señor Söhle ha tomado una historia argentina, ha elegido los episodios de la montonera en la época de la independencia, ha urdido una fábula infantil encajándola en un relato histórico de la guerra copiado de cualquier texto escolar y con estos elementos ha confeccionado una novela que parece un guiso. Al leerla, nos acordábamos de cierto poeta que hacía madrigales con la tabla de multiplicar.

Resumiremos la fábula. El general José María Paz tenía amoríos con una «encantadora niña»

llamada Celia. El se va á la guerra como Malborough y cuando vuelve la niña encantadora está casada con un señor español, don Fulano Martínez de Castro. Desesperación del galán.—Pasa el tiempo. Un día las peripecias guerreras llevan á Paz á la estancia «Los Desmochados» (nombre que resultará simbólico) donde habitualmente residen Celia y su marido. Este ha sido mandado de viaje por el prudente autor. Al verse, los antiguos amantes sienten renacer el amor de otrora. Una complaciente señorita Matilde que aparece por ahí, presta su protección á los tórtolos. Y aconteció, como dice la Biblia, lo que debía acontecer: Celia quedó en cinta.

Paz se va y como todo se ha consumado, Martínez de Castro ,cuya ausencia no es ya necesaria, vuelve. El engañado esposo descubre la traición de que ha sido víctima. Era de noche; y llovía (sin embargo). Fatídicos relámpagos, rotaciones de truenos, fragores de tempestad. A pesar del mal tiempo el marido va á vengarse... Y entre el resplandor lívido de las descargas eléctricas, mientras el ennegrecido cielo chorrea y retumba, el Otelo acomete puñal en mano á la culpable. Ella —¡la pobrecita!—le insulta, le escupe al rostro y «huye despavorida bajo la lluvia torrencial en dirección al río.» Aquí, bis de la sinfonía tempestuosa: fragores, livideces, bramidos de huracán. Y «tres días después de la desaparición, Celia había sido recogida á la altura del Puerto Piedras completamente desfigurada por la acción de los pescados.» Fin.

No encontramos por donde tomar en serio el libro del señor Söhle. La trama novelesca es pueril; estudio de caracteres no hay, y del mérito del relato histórico podrá juzgarse por este dato que transcribimos de la página 4: «El general Juan Ramón Balcarce nació en Buenos Aires en 1773 y empezó la carrera de las armas en 1779» —es decir, ¡cuando tenía seis años! Parece que alguien le ha tirado del saco al señor Söhle por esta enormidad como al andaluz del cuento, porque en la fe de erratas del final aumenta en un año la edad de Balcarce, advirtiendo que donde dice 1779 debe decir 1780... (1). Es un caso curioso de precocidad ese militar que «á fines del año anterior,» (cuando contaba seis años) «había recibido orden de situarse en territorio santafecino con una división de ochocientos hombres, que posteriormente se aumentó hasta mil quinientos infantes y seiscientos de caballería.» ¡Señor Söhle! ¡Que le tiren otra vez del saco!...

¿Se quiere conocer el estilo usado por el autor en su obra incomparable? Escuchémosle: Está describiendo un incendio y dice: «Las llamas parecían llegar al cielo para incendiar las nubes que se iban formando por el humo, que salía pesado, como si estuviera cansado, le costase producirse.» ¿Quién entiende ese endemoniado ga-

---

(1) Cumple á nuestra lealtad declarar que el señor Söhle manifestó después, por intermedio de uno de los defensores que salieron á la palestra á batirse por el libro criticado, que donde dice 1780 debía decir 1789. Según él, se habría borrado en la impresión «la cola» del número nueve. Lo creemos bajo su palabra...

limatías? Habla de los reflejos que el fuego produce sobre el agua y emplea esta elegante imágen: «Semejaba una tela de seda tornasol agitada por el tendero para entusiasmar á la marchante.» A una «catástrofe que presentaba el cariz de una desgracia» la llama *incongruenta.* Si aventura un pensamiento le sale de este jaez: «el fuego es un elemento indispensable, útil y compañero del hombre, pero desencadenado es uno de sus más terribles azotes.» Intenta pintar la emoción de Paz cuando sabe que su amada Celia está en cinta y se expresa de este modo: «Paz tuvo un deslumbramiento, sintió como si hubiérasele producido un vacío en el estómago, que una burbuja nacida ahí corriese por su cuerpo estrujándole el corazón y se eliminase en un suspiro por lo que debió separar los labios.» Advertimos que no son bromas; los párrafos están transcriptos hasta con sus comas...

Es ya tiempo de reaccionar contra esa plaga de la grafomanía. Pseudo-escritores que ignoran hasta la gramática, disparatan casi diariamente á mansalva, sin respetar temas tan respetables como la historia patria. Es vergonzoso para la cultura del país. Y conviene que la crítica se muestre severa con estos tartamudos literarios, que todo lo manosean con el mismo atrevimiento.

19 de diciembre de 1903.

*

Nos ocupamos hace días en una rápida crónica de cierto librejo original del señor Jorge Söhle, *Arroyo del Medio* hablando de él con severidad é independencia. Demostramos que el autor ignoraba hasta la gramática; que su novela era ridícula; su historia una serie de risibles trocatintas; su estilo un zurcido de vulgaridades cuando no de disparates. Lo demostramos, entiéndase bien.

No conocemos al señor Söle. El volúmen llegó á nuestra redacción con una carta de aquél, donde pedía al diario que se ocupase de su libro. Lo leímos, y por ciertas sabrosas... ingenuidades de forma y fondo, supusimos en aquella la obra de un hombre joven. Ahora bien: un joven que pide opinión quiere ilustrar con el ajeno su criterio; está á tiempo de corregirse; tal vez lo desea sinceramente. Un deber de probidad intelectual nos mandaba, pues, decir la verdad cruda, aunque fuese cruel. Entendíamos beneficiar más el flamante literato, señalándole sus yerros, que no dedicándole dos ó tres embusteros párrafos de clichés laudatorios, buenos sólo para engañar al favorecido. Optamos por decirle esa verdad

que nos pedía. Y se la dijimos honradamente, rigorosa y áspera para más eficaz, chacotona y sonriente para más amena. *Castigat ridendo mores*...

Pero es el caso que nuestro artículo ha despertado las iras del señor L. H., quien nos acomete en el editorial de cierto diario rosarino por haber tenido la osadía de desnudar la verdad en plena calle. El señor L. H. nos condecora amablemente con varios gentiles calificativos. Parece que razonar no es función habitual de su espíritu y prefiere insultar. Perfectamente: cada cual se bate con las armas que tiene. Sólo que ha de permitirnos admirar su intrepidez agresiva á través de las sesenta leguas que nos separan. Es heróico el excelente señor...

Resulta de su réplica que su digno hermano en letras, el señor Söhle, es doctor. Le prodiga el título con cargante insistencia como si quisiera deslumbrarnos, y se parece á esos plebeyos que cuando llegan á conversar con un aristócrata le enervan á fuerza de repetirle el tratamiento. Por nuestra parte, desconocemos al señor Söhle la aristocracia intelectual, única valedera en esta tierra ¡á Dios gracias! En cuanto á su diploma universitario le conferirá patente profesional, lo cual nos importa poquísimo, pero ni le acuerda privilegio ni le acredita aptitud literaria alguna. El señor Jorge Söhle, es, pues, para nosotros, nada más que el autor de *Arroyo del Medio*, un libro malo. «Por sus obras los conocerás» dice el Evangelio. Y por lo demás, la fervorosa admira-

ción del señor L. H. hacia el señor Söhle, no nos sorprende. Boileau tiene razón:

...Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire.

Para que pueda juzgarse de la capacidad de este señor L. H. que nos ha favorecido con sus improperios, vamos á ver cómo se despacha en su exquisito artículo. Examinemos algunos párrafos. Dice del señor Söhle: «Describe con naturalidad, lo que vale mucho, se expresa como siente, con verdad, sin buscar efectismos en romanticismos, idealismos ó clasicismos, pasados de moda.» ¡Bello estilo! ¿No es cierto? Sin embargo, los señores Söhle y L. H. hubieran procedido con ecuanimidad y evitádose más de una contrariedad, resignándose á un discreto mutismo, sin perseguir el exhibicionismo que los lleva á ensartar tanto solecismo y barbarismo en sus escritos...

En nuestra crónica sobre *Arroyo del Medio* censurábamos el uso de la palabra *incongruenta* que no es castellana, ni nada. Véase cómo replica el delicioso señor L. H.: «Censura el empleo de la palabra incongruenta porque se aplica á una catástrofe, y suprime la frase *desgracia irreparable* cuando describe un combate para hacer más confuso el relato y el significado de aquella palabra que no es otro que querer demostrar que era innecesaria. Se incendió por Balcarce esta población del Rosario, y Söhle dice que ese incendio fué injusto, que no era conveniente, que no era congruente.» ¿Entienden ustedes esta lastimosa media lengua que se esfuerza por articular pala-

bras sin sentido? ¿No? Nosotros tampoco. ¡Y después se enojan estos «ricos tipos» literarios si los llaman tartamudos!

Pero veamos qué mil demonios ha querido decir el señor L. H. en su impotente balbuceo. Parece que el señor Söhle aplicó la palabra *incongruenta* á una catástrofe. Nos acusa de haber suprimido la frase «desgracia irreparable» en la descripción de un combate. Bien; le reintegramos y tenemos que había una catástrofe incongruenta y un combate que era una desgracia irreparable. Va claro ¿verdad? Sigue el señor L. H.: «el significado de aquella palabra (incongruenta) no es otro que querer demostrar que era innecesaria.» ¿Qué era lo innecesario, apreciable señor? ¿La palabra ó la catástrofe? Adivinamos que ha intentado referirse á la catástrofe, aunque sospechemos que ni él mismo lo sabe. De manera que la catástrofe era incongruenta, «palabra cuyo significado no es otro que querer demostrar que era innecesaria;» así, resumiendo había una catástrofe innecesaria. Esto era ¡por fin! lo que el señor Söhle quiso decir, según el señor L. H. Entre el novelista y el defensor, han hecho el colosal intríngulis visto, para poner en nuestro conocimiento este suceso: había una catástrofe innecesaria.

Si alguna catástrofe fuera necesaria alguna vez, ella sería ¡palabra de honor! la que acabase con los escritores *incongruentos*, como diría cualquier doctor más ó menos literato...

No tenemos tiempo ni espacio para seguir trans-

cribiendo los divertidos disparates del señor L. H. Y. de veras, es lástima porque hay allí de qué refocilarse largamente. Una de las cosas para él insoportables, es que hayamos tomado á chacota el nombre geográfico: «Los Desmochados.» Nos acusa de no saber geografía y afirma que: «Los Desmochados» existen á pocas horas del Rosario. No, sabio señor; no suponíamos inventado ese nombre; sólo nos hacía gracia el pésimo gusto manifestado por su amigo el doctor hasta en la elección de lugares con denominaciones grotescas para colocar la acción de su novela. Por eso aventuramos la broma inocente que usted sabe. Pero puede usted estar seguro de que creemos en la existencia de «desmochados» á pocas horas del Rosario—y aun en el Rosario mismo.

Lo repetimos al terminar: no conocemos al señor Söhle. Hemos censurado su libro porque lo consideramos malo. Nos pidió nuestra opinión y francamente se la dimos convencidos de que le hacíamos un bien indirecto. Una de las causas del fracaso prematuro de muchas jóvenes inteligencias argentinas, es precisamente la crítica falsa y adulona. Ella tiene la culpa de que más de una sólida cabeza se hinche de humos creyéndose poseedora de no sabemos qué talentos prodigiosos. Se abandona el estudio metódico, se desdeñan los hábitos de disciplina mental, la literatura se toma como fácil arte decorativo asequible á cualquiera; con la misma suficiencia audaz é inconsciente, se escriben pensamientos en tarjetas postales y se dan á luz «producciones de aliento,»

salgan pez ó salgan rana. Y es claro, «la producción» suele resultar un *Arroyo del Medio* ó un artículo de cualquier señor L. H.

Diciembre 24 de 1903.



EL TEATRO ANTIGUO DE BUENOS AIRES

Mariano G. Bosch

El Teatro antiguo de Buenos Aires

Creo que el subtítulo de este libro, resume su pensamiento fundamental. «Su influencia (la del teatro) en la educación popular,» he ahí seis palabras sintetizando una idea desenvuelta en más de doscientas páginas.

¿Cuál es esa idea? El autor mismo nos lo dirá bien claramente: «¿Cómo se hizo el proceso de nuestro país para formar en los bajos fondos sociales el carácter que podría llamarse nacional en la época de Rosas? ¿Cómo el teatro español del siglo XVIII conocido entre nosotros, cooperó á su formación? (pág. 185). «Tiranos, supersticiones, odios y sangre, ese es, en síntesis el cuadro presentado por España ante los ojos del pueblo americano durante noventa años, y eso era como llover en el río. En todo ese tiempo—tres generaciones—bien puede hacerse la educación de un pueblo y formarse con toda fijeza el carácter na-

cional» (pág. 183). «Es de suma importancia observar que los criollos de las épocas á que nos referimos—1750 á 1840—no iban más á la iglesia que al teatro, y quien les enseñó á odiar, á vengarse, á ser guapos lo mismo que á ser supersticiosos, fué este último. Los ángeles, la Virgen María, Jesucristo, los ermitaños, el infierno, los diablos, los difuntos, las ánimas, etc., no lo oyeran tanto en la iglesia como lo vieron en el teatro los *chinos* y mulatos porteños de tres ó cuatro generaciones» (pág. 197). «Este teatro de noventa años enseñó al pueblo de Buenos Aires el odio, la venganza, las heroicidades guerreras, las *guapezas* personales, la superstición y los salvajismos. Durante este tiempo se escucharon más de boca de los cómicos que de los curas, las palabras infierno, diablos, ángeles, difuntos, ánimas, etcétera; que no iban más á la iglesia que al teatro los *chinos* y los mulatos porteños en general.» «Muchas veces durante el gobierno de Rosas (como ya había sucedido mucho antes), las primeras actrices del teatro habían salido en la comedia: *El Triunfo del Ave María*, á caballo por la platea del teatro con la cabeza ensangrentada del moro Tarfe, clavada en la punta de una pica. Durante el año 40 pasó en las calles de Buenos Aires la misma cosa, ¡y no era la del moro Tarfe la cabeza ensangrentada!» (pág. 219).

Paréceme que los anteriores párrafos entresacados del libro del señor Bosch, condensan esta tésis: el teatro conocido en Buenos Aires entre los años 1750 y 1840, de origen español, pertene-

cía á un género burdo y pernicioso, que con sus brutales espectáculos vino poco á poco envenenando el alma popular y resultó un importante factor psicológico preparatorio de los excesos de la tiranía. De la ficción escénica, los cuadros de violencia, superstición y vandalismo, pasaron á realidad pavorosa en las calles porteñas. Un teatro semibárbaro germinó como semilla maldita en la conciencia de un pueblo semisalvaje. Y dió esta formación: la época de Rosas.

Desde luego, encuentro discutible que el teatro puramente efectista, cuya acción se dirige ante todo á la sensación, pueda dejar sedimentos profundos en la masa. Su influencia es superficial y momentánea. La emoción se disipa; sólo la idea queda y sigue silenciosa su proceso de germinación hasta reventar en brotes á la luz. La fuerza del teatro subalterno que el señor Bosch nos muestra como influyendo «en la educación del pueblo» y en «la formación del carácter nacional,» debió ser más bien de sugestión que de convicción, vale decir, de discernimiento. Las supersticiones, las violencias, los cuadros de sangre y salvajismo, no educan, ni forman el carácter nacional. Excitan cuando más, ciertos bajos instintos, provocando una como sublevación accidental de los mismos. Pero sólo á manera de crisis. El hombre reacciona pronto sobre la bestia y la razón vuelve á enfrenar las alborotadas pasiones. Que varias generaciones crecidas en la ignorancia, el fanatismo y el asesinato, transmitan á su descendencia las idiosincrasias adquiridas en medio tal, se explica.

Nordau ha estudiado el fenómeno: en las épocas subsiguientes á guerras y convulsiones nacionales, por ejemplo, predominan las enfermedades nerviosas y la irritabilidad sensorial en las multitudes. Y si fuéramos más lejos, Taine nos demostraría cómo el inglés moderno tiene algo del bárbaro normando, el francés del galo antiguo, el español del árabe remoto.

Ciertamente, grábanse hondo en el carácter de un pueblo—y hasta contribuyen á plasmarlo, proyectando su huella á través del tiempo—los grandes sacudimientos sociales; pero los reales, los que se han marcado á fuego en su mente y en su carne. Sostener que el teatro, ese mundo de cartón, embustero y convencional, el más ordinario y bajo de todos los teatros en este caso, puede impresionar tan intensamente la mentalidad de dos ó tres generaciones, como los sucesos trascendentales de la historia, y ocasionar como estos en la raza una especie de lesión orgánica que se reproducirá por herencia mórbida en la descendencia, es pueril. Tanto valiera afirmar que nuestros «compadritos» contemporáneos, amamantados en el «arte» de los Moreiras y los Hormiga Negra; acostumbrados á las puñaladas, tiros y garrotazos del teatro nacional, engendrarán fatalmente futuras generaciones de «peleadores de partida» y asesinos...

No; el teatro no ha sido factor preparatorio de la época de Rosas. Los gérmenes de la tiranía radicaron en otra parte. Hay que buscarlos

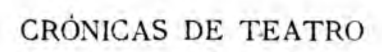
en causas étnicas, sociológicas y políticas, completamente extrañas á la casi nula sugestión escénica. El caudillaje con todos sus excesos, fué sólo síntoma de una enfermedad en el cuerpo social, acarreada acaso por fenómenos de evolución y crecimiento, parecidos á ciertas perturbaciones observadas en el hombre durante los períodos de transición de una edad á otra. En el interior de la República, ¿qué teatro pudo propiciar la descomposición de donde surgieron cual gusanos de podredumbre los Quiroga y los Aldao? Allá no tenían, me parece, los dañinos espectáculos generadores según el señor Bosch del año 40...

En cuanto á los principios de psicología sobre los cuales basa el autor su tésis, créolos poco adaptables al caso. Ellos se refieren casi exclusivamente á la psicología individual de Wundt ó de Ribot, y lo que necesitábamos eran fundamentos de psicología colectiva, consultados en Sighele ó en Le Bon.

El Teatro antiguo de Buenos Aires representa, á mi ver, una excelente labor de investigación documentaria. Con criterio de compilador concienzudo, el señor Bosch ha revuelto archivos y clasificado papelotes que podrían servir para una historia teatral. Sus anotaciones sobre las piezas exhumadas son sagaces, eruditas, ilustrativas. Hubiera yo preferido ver todo ese material utilizado en un trabajo de crítica histórica, antes que en ese ensayo marrado de psicología restrospectiva. De todas maneras, el señor Bosch ha hecho

una obra seria, honrada y útil. Que el filón tenga oro: he ahí lo importante. Y hay muchas partículas preciosas en el mineral beneficiado por el señor Bosch.

Abril 19 de 1904.



CRÓNICAS DE TEATRO

Roberto J. Payró

Sobre las Ruinas

Es en el campo. Don Pedro, viejo gaucho dueño de una estanzuela heredada de sus padres, tiene dos hijos: Leonor y Juan. Tiene también un sobrino, Martín, quien desempeña el cargo de mayordomo en la estancia vecina perteneciente al señor Fernández. Este señor Fernández es un hombre de mediana cultura; vive en la capital disfrutando las pingües rentas que le da su establecimiento rural, honrada y productivamente dirigido por Martín. La acción pasa en otoño.

El señor Fernández, su esposa doña Josefa y su hija Lucía, señorita del gran mundo bonaerense, han ido á pasar en la estancia la temporada veraniega. Los acompaña García, antiguo conocido de la familia, ingeniero joven é inteligente, á quien ha encomendado Fernández la construcción de previsores desagües en su cam-

po. Las propiedades de don Pedro y de Fernández, son antiguas. Ambas encuéntranse expuestas á los peligros de posibles inundaciones. El régimen de las aguas ha variado en los últimos años á causa de los grandes cultivos circundantes, de los bosques y de los terraplenes ferrocarrileros. Y Fernández, sujeto prudente, ha dispuesto que el ingeniero García, su amigo, haga en sus tierras las necesarias obras defensivas, precaviéndose para todo evento.

La estanzuela de don Pedro, es como el propietario: primitiva, es decir, atrasada. Aferrado á la tradición, el viejo gaucho no entiende de adelantos en la explotación campestre. Su casa es un rancho, sus procedimientos de labor los del paisano ignorante que desprecia al *gingo* y juzga humillante imitarlo en su trabajo científico. Para don Pedro adoptar los medios del extranjero intruso es «contramarcarse.»—¡A lo que te criaste! —dice. Todas sus generaciones anteriores han vivido felices sin aceptar progresos que para él son apostasías. Lo mejor es continuar como hasta entonces: ¡A lo que te criaste!

Fernández, en cambio, ha montado como un mecanismo su establecimiento. Ha introducido en él cuanta mejora agropecuaria prescriben los modernos sistemas del *gentleman farmer*. Su habitación posee un *confort* de residencia señorial. Sus terrenos alambrados, mensurados, con cultivos intensivos y cabañas dirigidas por zootécnicos, le dan soberbios rendimientos. Así puede vivir en Buenos Aires, descansando en la com-

petencia de Martín, el administrador, y gastando estrepitosamente los copiosos beneficios. Este Martín es un hombre ilustrado. Ha estudiado en la Facultad de Veterinaria, ha leído, ha meditado, ha comprendido el movimiento progresista de la sociedad en marcha. Y ha conseguido educar también á su prima, la paisanita hija de don Pedro, comunicándole su propio entusiasmo por la lectura que es cultura.

Estos dos personajes representan el tipo de transición, intermediario entre la barbarie que se va y la civilización que llega. Ellos serán los llamados á reedificar «sobre las ruinas.» El ingeniero García intenta persuadir á don Pedro de que debe hacer construir desagües en su campo, como Fernández. Como éste quedaría así asegurado contra una inundación probable. El paisano se niega obstinadamente. ¡Desagües! ¿Para qué? ¿Los necesitaron acaso sus padres y abuelos? ¡Embelecos! Si llegase á sobrevenir el siniestro, ya se contrarrestaría abriendo según antigua práctica una zanja en el médano. ¡Desagües! ¡Vaya unas novelerías de gente que se va á aprender cosas de campo en Europa! Martín y Leonor apoyan vanamente los esfuerzos persuasivos de García. Don Pedro se obstina en la más terca negativa. Y los desagües no se hacen.

Expuestos los caracteres y el medio, reseñaremos rápidamente la acción para entrar á considerar la obra en conjunto. Martín está enamorado de Lucía, la hija de su patrón. La ama en secreto. Ella no le corresponde, si algo sospecha

finge no comprender nada. Leonor, la hija de don Pedro y prima de Martín, experimenta un cariño naciente por García, el ingeniero, quien lo ignora. Todo ello lo sabemos observando una entrevista de las dos familias reunidas accidentalmente por cortesías de vecindad. Lucía y el ingeniero aproximados en la existencia íntima del campo, concluyen por enamorarse el uno del otro, y es este el desenlace de un antiguo *flirt* en los salones bonaerenses. Se comprometen para casarse.

Entretanto, sobreviene la inundación pronosticada por García. Ha llovido y sigue lloviendo, ó mejor, diluviando de un modo terrible. Se anda en bote por la pampa. Los animales han perecido ahogados. Las estancias están arrasadas. Y sigue lloviendo... La casa de Fernández intacta, preservada por los desagües construídos por García, alberga cómodamente á sus habitantes, felices y seguros. Afuera, la planicie parece un mar. La estanzuela de don Pedro invadida por la creciente, ha quedado destruída. El rancho va á derrumbarse. Martín, previa autorización de Fernández, trae á sus parientes en un bote á guarecerse en la señorial morada. Al entrar, Martín y Leonor saben á un tiempo la para ellos triste nueva: el ingeniero y Lucía se casan...

Ni el viejo gaucho don Pedro, ni Juan su hijo se resignan á abandonar su casa á la catástrofe. —¡Vamos á salvarla!—se dicen en voz baja. Y subrepticiamente se van en un descuido, como escapados. Hay una embarcación disponible; en

ella se lanzan rumbo al rancho. Don Pedro muere ahogado. Cuando apercibidos de la desaparición de los suyos, Martín y Leonor salen á buscarlos, sólo encuentran el cadáver del anciano que han recogido unos nutrieros. Juan se salva por milagro; más tarde se le encuentra.

En el cuarto acto, el ingeniero y Lucía, casados ya, han vuelto á la estancia. Martín y Leonor van á casarse ellos también, curados sus imposibles amores de otro tiempo. Proyectan edificar su vivienda sobre los escombros de la antigua. Y García propone entonces una sociedad á Martín. El uno aportará el capital, el otro su trabajo. Y he aquí á las dos jóvenes parejas vinculadas por un objetivo común: el trabajo conquistador del porvenir. ¡A reconstruir, pues! Los rayos del poniente sol aureolan las ruinas de la casa de don Pedro. «¡A reconstruir sobre las ruinas!...»

He relatado con cierta minuciosidad el argumento porque deseaba darlo completo en una síntesis. Así el lector podrá comprender bien la idea central de la pieza lo que más vale en ella. *Sobre las Ruinas*, envuelve un hondo pensamiento sociológico. Estudia el problema importantísimo de la evolución del campesino, que es, en cierto modo, toda nuestra historia. Una literatura miope ha venido lamentando en prosa y verso la lenta pero fatal desaparición del gaucho. «El gaucho se va—decía—se va el trovador de la pampa, el tipo legendario de la nobleza y el valor criollos, la carne de cañón de nuestras guerras.» Y bien ¡que se vaya en hora buena! El gaucho es un perso-

naje anacrónico, encarnación de energías regresivas; el gaucho es rémora, el gaucho es obstáculo que nos barrea el camino del progreso.

No necesitamos semibárbaros trovadores en el desierto. No necesitamos poetas de fogón ni cantores de endechas en la soledad pampeana. Lo que allí necesitamos no es «nobleza» consistente en matar hombres cuchillo contra cuchillo, por disputas de pulpería. No es «valor» probado en combatir contra la policía: es trabajo, es población, es fuerza civilizadora que conquiste llanuras, es el extranjero sóbrio y tenaz que nos traiga sus brazos para la acción, su sangre para fundirla con la nuestra apresurando necesarias amalgamas étnicas, su adelanto en los métodos de labor nacional para ayudarnos á explotar tierras salvajes. ¡El gaucho se va! ¡Que se vaya en hora buena! «Elemento inerte y por lo tanto inútil, tiene que desaparecer y desaparecerá por degeneración que es muerte y por absorción que es transformación.»—Eso estudia *Sobre las Ruinas*.

El señor Payró ha dibujado sus tipos con segura mano de observador y de psicólogo. El viejo don Pedro adherido al pasado, repudiando el progreso que en su empuje incontrastable lo aplastará como un estorbo; Fernández, el estanciero «lustrado» apenas, pero clarovidente, abandonándose á la ola para no ser tumbado por ella y salvándose al fin por ella misma; Martín y Leonor, los jóvenes fundadores del mañana, un poco atados todavía al ayer; García el ingeniero, Lucía la señorita, todos los personajes viven animados

por potente soplo de verdad humana. Cada uno de ellos podría ser un símbolo. Cada uno de ellos podría servir de viviente documento sociológico.

La acción del drama me parece lógica y real. Que Martín se enamorase de Lucía y Leonor del ingeniero es perfectamente aceptable dado los caracteres y situaciones morales de los mismos. Ambos sufren las influencias del progreso que sienten avanzar; experimentan el ansia de la ascensión hasta en lo sentimental, y miran hacia arriba. No es sólo el cerebro el orientado en ellos hacia un ideal superior, es también el corazón. Por eso ve Martín en Lucía la mujer soñada y Leonor en García el hombre deseado. Que ni el ingeniero corresponda á Leonor, ni Lucía á Martín; que los casamientos finales se resuelvan entre parejas de posiciones sociales análogas (Lucía con el ingeniero, Leonor con Martín), parécenos, otra vez, lógico y real. Un autor efectista ó poco respetuoso de la verosimilitud, hubiera tal vez pintado conflictos de amores románticos. Payró ha comprendido y respetado la verdad desdeñando el efectismo. Por eso su obra es fuerte y sincera.

El medio, la acción, los caracteres, el pensamiento fundamental, todo eso es excelente en *Sobre las Ruinas*. Pero pienso que puesta la obra en escena, correría grave riesgo de «no resultar,» como se dice en la jerga del oficio. ¿Por qué? Por falta de plasticidad escénica. Y como tocamos aquí un punto delicado habremos de explicarnos. No buscamos plasticidad escénica en la facilidad

funambulesca para mover títeres; no la buscamos en la acción claveteada, ensamblada, pero falsa, y que funciona como mecanismo de precisión; no la buscamos en la incondicional procura de efectos. Queremos que se traslade al escenario la vida como ella es, dentro de lo posible en el arte; que no se equipare el hondo análisis de Shakespeare á la subalterna destreza maquinal de Scribe; que se comprenda la diferencia que media entre anatomizar pasiones y escamotear muñecos. Queremos lo real en el teatro. ¿Qué el teatro no puede vivir sin convencionalismos, vale decir sin ficciones? Cierto; pero cada día se limita más y más el antes vastísimo dominio de la convención. Los trajes, las decoraciones, la manera de actuar modernas, lo demuestran así.

Los procedimientos de composición en el teatro, son la síntesis y el movimiento. Lo que en un libro hubiérase dicho en veinte páginas, debe en la escena sugerirse con un gesto; hasta donde sea posible, la palabra será en ella substituída por actos. Y es en esta habilidad de factura donde, á mi ver, reside gran parte del talento particular del escritor dramático. No reprocho á *Sobre las Ruinas* la falta de groseros efectos; pido más intensificación en el tema y menos amplitud en los parlamentos. Payró ha descuidado estos dos importantes factores. Los diálogos son en *Sobre las Ruinas* animados, pintorescos, pero expresan demasiado. La acción es lógica y real, ya lo dije, pero resulta más de las palabras que de los hechos. Y de hechos vive la acción en el tea-

tro, porque con hechos sólo se conquista la atención del público.

El drama del señor Payró me parece un trabajo vigoroso en el pensamiento, penetrante en la observación, moderno en la manera, bello en el estilo. Pero temo que al representarlo, resulte poco «teatral,» es decir, escaso de vivacidad y de interés escénico (1).

Mayo 18 de 1904.

---

(1) *Sobre las Ruinas* se representó más tarde en el Teatro de la Comedia (cuando fué escrito el anterior artículo, no lo había sido aún) y alcanzó un éxito completo. Hablando de su estreno, dije al día siguiente en *El País*: «El autor ha podado frondosidades y condensado episodios, ganando para su trabajo en intensidad lo que le quitaba de amplitud, á excepción del cuarto acto, un poco diluido todavía, el resto del drama se desenvuelve espontáneo, jugoso, bien ensamblado libre de la hojarasca verbal que antes lo perjudicaba, y alcanza á veces magníficos efectos emocionales». *(El País,* Septiembre 22 de 1904.)

LA FLOR DEL TAMBO

Martín Coronado

La flor del Tambo

—¿La flor del Tambo? Claro. Habiendo una niña bonita en el drama preciso era llamarla flor. Flor del Tambo... No veo sino una pequeña impropiedad al título: que sugiere imágenes de establo. Se me aparece una rosa creciendo entre el estiércol. ¡Flor del Tambo! ¿No perciben ustedes olores de corral?

Sin embargo, Graciana, la heroína, tiene más de flor de invernáculo que de tambo; habla como las señoritas de los salones y usa sus modales. Delicada y sensible, la troncha el azote de la primera racha. ¿En qué tambo ha ido á encontrar el señor Coronado esa clorótica florecilla? Pero contaré brevemente el argumento del drama.

Alberto, hijo de don Agustín (gente rica) está enfermo de neurastenia. El médico le ha recetado campo y al tambo de cierto vasco, Bautista,

conocido de la familia, le lleva su padre. Bautista tiene varias hijas. Una de ellas se llama Graciana y es la «flor» consabida. Tiene también un sobrino, Pedro, quien adora á su prima sin que ésta le corresponda. Llega Alberto al tambo, y desde ese instante mismo Graciana se contrae á cuidarlo y servirlo con tierna solicitud. En recompensa, él la seduce. Y cuando el padre de la muchacha se entera de la cosa, exige del seductor la reparación matrimonial. Don Agustín, famoso apañador de las calaveradas de su hijo, resuelve huir con éste á la ciudad para librarse del compromiso. Graciana está apasionada de Alberto, pero Alberto, tipo egoísta y antipático, está harto de Graciana. El vasquito Pedro que habita en la misma casa, llega á saber la fuga de don Agustín y de Alberto, momentos después de realizada. Al conocer Graciana la noticia, sufre un terrible ataque, una de esas formidables conmociones con las cuales el señor Coronado acostumbra á fulminar á sus personajes cuando quiere deshacerse de ellos. Pedro se lanza fuera, alcanza á los prófugos y por la violencia los hace volver. Entretanto Graciana agoniza dentro. Viene el médico, un señor que viste en el tambo como diplomático y perora ante las rudas vasquitas como conferenciante de Ateneo, y se larga á discurrir en tono sentencioso sobre temas abtrusos, mientras vuelven don Agustín y Alberto. Entre éstos y los vascos ocurre entonces una violentísima escena. Graciana está agonizando dentro. Oyense an-

gustiosos gritos de mujer. Son las hermanas de Graciana que sollozan desesperadas: Graciana ha muerto. ¡Graciana ha muerto! El vasco Bautista enloquecido al saberlo, salta como un animal de presa sobre Alberto y atenaceándole el cuello con sus manazas de gañán, lo extrangula. Cae el telón.

Dejaremos de lado por ahora la discusión de la obra, y hablaremos un poco del autor. Me apresuro á reconocer en el señor Coronado una inteligencia distinguida, sobresalientes facultades poéticas, laboriosidad é incomparable destreza para manejar figuras y desenvolver temas dramáticos. Saludo en él, al trabajador perseverante y fervoroso, que luchando con el medio hostil, ha cultivado la literatura nacional á través de adversidades desalentadoras. Me inclino ante el escritor sincero; aplaudo al maestro de la tecnología teatral. Pero combato su escuela.

Creo que dentro de su estética anacrónica, el señor Coronado ha dado ya cuanto bueno podía dar. Paso, pues, al pensamiento nuevo. Creo que las intrigas de sus dramas son prodigiosamente artificiales, que rebusca efectos usando recursos burdos, que desdeña ó desconoce la tendencia psicológica del teatro moderno. Creo que mira la sociedad del siglo XX con los ojos de un catecúmeno literario del año 30; y este discípulo en retardo del romanticismo, obstinado en aplicar al presente sus fórmulas caducas, «se parece al viajero de un tren que diese desdeñoso la espalda á la desenfrenada máquina que lo arrebata.»

En la eterna evolución humana, las literaturas cambian con los tiempos en sus modos de expresión, como que las primeras son el trasunto de las costumbres y del espíritu siempre móvil y distinto de los segundos. El hombre contemporáneo no puede ya ser observado certeramente á través del lente romántico, así como el hombre de mañana no podrá ser examinado con nuestro criterio actual. Los aspectos superficiales del sér humano, aquellos sujetos á la eterna diferenciación de las influencias ambientes, se transforman constantemente, y en consecuencia, deben también transformarse las imágenes que de ellos refleja el arte de la época correspondiente. Menos mal cuando se estudian ciertas invariables pasiones; esos son los cimientos profundos del sér moral, el granito—que diría Taine—honda base psíquica igual en la época de Sófocles y en la de Shakespeare. Pero solo un Shakespeare y un Sófocles suelen llegar tan abajo en las capas geológicas del espíritu—y el señor Coronado no es Sófocles, ni es Shakespeare...

Vivamos en nuestro tiempo y analicemos nuestro medio. Nuestro deber es colaborar en la obra del presente, madre de la del porvenir. Reprocho, pues, al señor Coronado en la *Flor del Tambo* y en sus producciones todas, la falta de observación y de verdad que nuestro siglo de verdad y de observación reclama. Le reprocho sus groseros efectismos, su desprecio por el análisis, su obstinación en cultivar las fórmulas de un arte

caduco. Y reclamo la verdad. Pido que se mire á nuestro alrededor y no al pasado; que se modele nuestra arcilla viviente, no el reseco polvo de las edades muertas...

Abril 28 de 1904.

David Peña

Inútil

Queríamos presenciar por segunda vez el drama del doctor Peña para formular públicamente nuestro juicio, y volvimos anoche al Apolo. La lluvia había impedido que el teatro se llenase. Y cómodamente instalados cerca del escenario, libres del mareante bullicio de los estrenos, vimos, escuchamos y fijamos las impresiones siguientes:

Mario, joven doctor en medicina, está casado con Angelina, una histérica. Han perdido recientemente los esposos, un hijo único, fruto de su matrimonio. La desgracia ha influído funestamente sobre la ya desequilibrada Angelina, provocandò un agravamiento de su mal. La pobre señora sufre; muéstrase intranquila, sobreexcitada, caprichosa, y su neurosis se vuelve insoportable, sobre todo para Mario, quien no se conforma con las perturbaciones domésticas acarreadas por la

enfermedad de su mujer. Protesta enérgicamente contra el desquicio de su hogar. ¡Cómo! ¿no habrá ya paz en su casa? ¿hasta cuándo va á prolongarse esa insoportable situación?

Un sabio naturalista, de la familia, refiere cierta novelesca aventura. En Méjico conoció una misteriosa catacumba por cuyo fondo se deslizaba una corriente de agua. Espeluznantes leyendas locales contaban la historia de doce hombres sepultados en la caverna por imprevistos derrumbamientos. Más tarde se encontraron sus cadáveres al borde de la corriente misteriosa, seis de un lado, seis de otro. Sin duda gustaron en tan simétrica posición el agua subterránea que resultó ser «un agua de muerte,» un tóxico activísimo de acción fulminante sobre la actividad vital. El sabio ha traído consigo una botella del líquido mortal.

En una entrevista con Teresa (su prima), Mario se lamenta de nuevo en frases simbólicas que transparentan su secreto: está enamorado de su prima. «Si el hombre es Dios—dice—¿por qué no tiene el derecho de decretarse su propia felicidad?—La histérica interrumpe la escena apareciendo por el foro.—«¡Mario!—grita.—¡Llévame mañana al cementerio! ¡Quiero ver á mi hijo!»—Mario se mesa los cabellos mientras cae el telón poniendo fin al primer acto.

En el segundo, Mario aparece arreglando papeles sentado en su escritorio. Se le presenta nueva ocasión de poder conversar con Teresa sobre el tema anterior. Se expresa con quejumbrosa y

rebelde exaltación contra «su desgracia» y recomienza los razonamientos *pro domo sua*: «Una luz próxima á extinguirse por falta de combustible, debe ser ayudada á morir; es justo y discutible, á veces necesario.—Así, ¡mira!—dice á su prima. —(Un soplo sobre la lámpara, y ésta se apaga. ¿Nos habíamos olvidado hacer notar que es de noche?)

¿Comprenden ustedes?... Mario guarda en un cajón del escritorio el frasco aquel de «agua de muerte» mejicana. Angelina se halla tan grave... Su mal es incurable y morirá fatalmente. «Si el hombre es Dios, ¿por qué no decretarse su felicidad?» «Si un caminante ve obstruído por un pedrusco su camino, debe removerlo y seguir adelante.» «Una luz próxima á extinguirse,» etc. ¿Comprenden ustedes?...

Entre tanto Angelina obstinada en una idea fija: encontrar la camisita de su muerto nene, maniobra para quedarse sola en el despacho de su esposo. Las llaves están en las cerraduras. Abre los cajones de la mesa y encuentra el frasco con el líquido mortífero. Un sordo grito. ¡Cómo! ¿Qué hace allí aquel frasco? ¿Será tal vez que su bueno, su excelente marido lo tiene destinado para ella? ¡No! no puede ser... Pero, ¡quién sabe! ¿Y si fuera así? Para convencerse de lo falso ó exacto de sus sospechas se decide á probar el contenido del frasco. Si muere verá á su hijo, si sobrevive amará mucho á su esposo, segura ya de su inocencia. Bebe. Y se desploma muerta entre su marido, la madre y la prima

que acuden á sus quejidos. El agua fulminante ha hecho su efecto paralizando de golpe en ella «las corrientes internas de la vida.» Telón.

Examinemos la acción en primer término. Mario y Angelina forman un matrimonio bien extraño. Aquél no ama á su esposa y hasta no faltan motivos para suponer que la odia. ¿Por qué se casaron entonces? Ignoramos si Angelina quiere á Mario; no hay en la comedia entera un detalle solo que nos aclare el punto; la señora no hace ni dice sino cosas reveladoras de su psicopatía. La inesperada relación del amor de Mario hacia Teresa está puesta en escena exabrupto. ¿De cuándo data esa no correspondida pasión? ¿Por qué Mario no se casó con su amada y sí con su presunta aborrecida? El plan criminal de aquél es absurdo. No sabe si Teresa le quiere, antes tiene motivos para dudarlo; sin embargo, le insinúa su proyecto homicida pidiéndole veladamente ayuda. ¿Qué remediaría con la supresión de Angelina? El fin del delito, sería, en definitiva, obtener el cariño de Teresa. ¡Y bien! de antemano sabe que no lo obtendrá. Tratar de conquistar su afecto solicitándola para cómplice de un asesinato, es, me parece, una bien rara manera de hacerle el amor...

El motivo que decide á Angelina á envenenarse, paréceme también inadmisible. ¿Por qué supone que el agua de muerte le estaba destinada? No dudaba de Mario; ella misma lo declara en un monólogo. Si la enferma hubiese hallado un revólver en la mesa de luz, un cuchillo en la co-

cina, un trinchante sobre el aparador, ¿habría igualmente sospechado por ello un propósito criminal en su marido? ¡Pero entonces sería una loca rematada, con delirio de persecusiones, no una histérica! La existencia de un veneno bajo llave, en la mesa de trabajo de un médico estudioso é insospechado caballero, es tan natural ¡aun para cualquier histérica! como la del cuchillo en la cocina ó la del trinchante en el aparador. Sólo un perseguido pudo ver indicio amenazante en el agua famosa encontrada en tal sitio. Luego el envenenamiento. Reparemos en el raciocinio que lo determina. Si Mario destinaba para ella el veneno, moriría y vería su hijo en el cielo; sino, segura ya del amor de su esposo, sería feliz con él, aquí, en la tierra. Desde luego, bebiendo el veneno iba recta á la muerte, ella lo sabía; con ó sin designio secreto de Mario, ingerir el veneno era matarse. No había disyuntiva. ¿Cómo diantres se le ocurría que si Mario «no había tenido intención,» el veneno iba á dejar por eso de surtir su efecto fatal?

—«Lógica mórbida»—se dirá;—«la enferma obraba en el extravío de una crisis.»—Bien; supongamos que Angelina sintiese desconfianza no del frasco sino de un revólver hallado en circunstancias para ella sospechosas. «La lógica mórbida ¿hubiera impulsado á la histérica á dispararse un tiro en la sien, *buscando investigar si el revólver estaba destinado para ella?* Y en caso afirmativo ¿un acto semejante sería propio de un simple histérico ó de un loco furioso sin destellos

siquiera de razón? Parécenos que el señor Peña ha marrado su «caso patológico,» del cual se ha hablado tanto en estos días...

Los caracteres presentados en *Inútil* carecen, en nuestra opinión, de relieve psicológico. Todos son borrosos ó contradictorios. ¿Qué es Mario? ¿Qué nos ha querido mostrar en él el autor? ¿Un criminal vulgar, ó un sér que después de sostener formidables luchas entre la pasión y la conciencia se deja dominar por la primera? No lo sabemos. Sabemos sí, que el personaje resulta un hipócrita, un egoísta y un farsante, cuando por ejemplo, manifiesta pena por los dolores de Angelina y proyecta en secreto asesinarla. ¿Qué es Angelina? Un mal estudiado caso patológico; un tipo de mujer enferma que interesaría si fuese menos convencional, si no se sintiese á cada momento el chirrido del resorte que mueve esa muñeca. ¿Qué es Teresa, «el rayito de sol?» Una insignificante muchachuela que no atrae sobre sí la atención del espectador un solo instante, á pesar de sus estrepitosos desplantes de niña aturdida. De los otros personajes no hablemos. Son simples figuras de comparsa.

¿Hay lo que se ha dado en llamar «tésis» en *Inútil?* Me parece que no. Algún maligno sostendría que la única tésis entrevista en el drama es ésta: «Una mujer histérica está expuesta á atraerse el odio de su esposo; es muy probable que éste intente asesinarla; pues se enamorará con facilidad de cualquier prima una vez casado. Por último, la enferma corre peligro de envene-

namiento voluntario.» Yo prefiero creer que el autor no ha querido desenvolver tésis ninguna en su obra. Ha intentado reproducir en la escena algún caso observado tal vez en la vida real, pero ha copiado mal su modelo y la obra le ha sido inverosímil y artificiosa.

He dicho antes de ahora, que á mi juicio, el señor Peña es orador y periodista. Para convencerse de lo primero, basta escuchar su voz flexible y musical, ver su ademán amplio y sugestivo, atender su dialéctica de retórico, superabundantemente diluída en antítesis y tropos. Para comprobar lo segundo, es suficiente leer sus artículos brillantes, llenos de calor y empuje, pero al fin basados sobre «el escamoteo de la dificultad, el simulacro de la ciencia y el espejismo de la verdad,» como Groussac diría. El señor Peña es un imaginativo. Al igual de ciertos pintores impresionistas citados por Nordau, retrata las cosas como él las ve; sólo que su ojo es defectuoso y las ve mal. Su lente cerebral descompone la realidad como un prisma descompone la luz: de ahí las facetas policromas y espejeantes. Ve con la imaginación—¡el ojo defectuoso!—por eso cuando discurre, suelen resultarle «lógicas mórbidas» como las de su histérica...

Es la modalidad fantaseadora del autor de *Inútil*, la que lo ha llevado á buscar allá, por remotas catacumbas mejicanas, el veneno legendario con el cual matará á su heroína; es ella la que ha desnaturalizado esa acción, acaso verídica en su origen, tornándola inverosímil al desdoblarla;

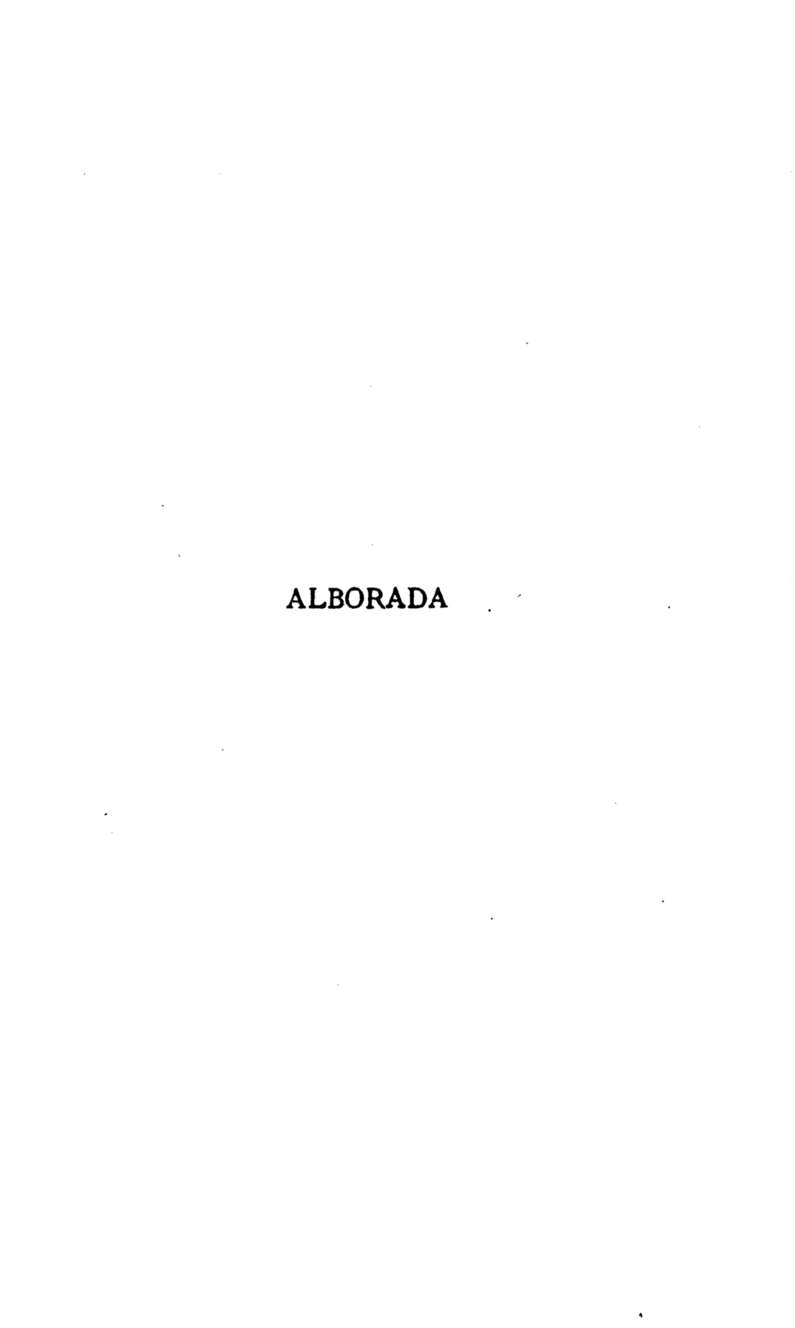
ella la que dicta los retorcidos parlamentos de Mario; ella la que precipita el trágico y absurdo desenlace. Fué ella también la que en *Próspera* yuxtapuso sonoros discursos políticos y sueltos de diario, hilvanados á modo de comedia. Es esa modalidad fantaseadora la que no puede asir la realidad tangible para transformarla en una obra de arte verdadero, sin falsearla con lirismos vagos, sin extraviarse en mundos de ensueño, sin enredarse entre argumentos que resultan paradojas y paradojas que remedan argumentos. Y será ella misma, en fin, la ola mansa pero irresistible que echará de nuevo á la playa al perdido navegante. Este hijo pródigo, volverá—¡no lo dudéis! —al editorial y á la tribuna...

A pesar de los reparos apuntados, el drama del señor Peña es una tentativa honrada y benéfica para el teatro nacional. El ensayo vale una lección, que deben aprovechar los autores de la casa. Reconozcan que nuestro arte puede y ha menester salir del terreno del gauchaje y la compadrada, del tango y la milonga, para orientarse hacia el estudio de costumbres, la observación, el análisis, la idea. Escriban dirigiéndose al público intelectual que comprende, no á la turba de las galerías sensible sólo á lo que aguijonea sus instintos bajos.

El señor Peña, apóstol un tanto iluso del teatro nacional, ha hecho valientemente la propaganda del ejemplo después de haber practicado no menos intrépidamente la de la palabra. Y si no ha triunfado del todo, los que seguimos con

simpatía su acción fervorosa y desinteresada, debemos batir palmas al luchador, ya que no al dramaturgo. Aun vencido en la escena, siempre habría conquistado para su causa una victoria.

9 de marzo de 1904.



ALBORADA

Enrique García Velloso

Alborada

—No han entendido mi obra, aseguran que dice el señor García Velloso cuando habla de *Alborada*. Es posible, ¿pero por qué?... La respuesta encerraría la crítica total de la comedia. En nuestra primera crónica expusimos ya cuál fué la impresión del público y manifestamos que nos parecía notar falta de unidad en el conjunto, de coherencia y solidez en la factura. ¡Y bien! he ahí por qué «no han entendido» *Alborada*. La culpa es del autor.

Ensayemos aclarar el pensamiento principal del drama. El señor García Velloso ha querido pintar una familia cuyos miembros tienen caracteres opuestos. Representarían el bien unos, (Ricardo, Berta, Ernesto); el mal otros, (Rosaura, Alfredo, doña Mercedes). «Bien» y «Mal,» pueden aquí traducirse por «virtud» y «vicio» ú otras palabras representativas de ideas equivalentes. En

un medio de holganza, frivolidad y disipación, los segundos se han pervertido y como pervertidos obran. Los primeros se conservan honestos no obstante figurar en circunstancias idénticas. Exceptuamos á Ernesto, personaje inútil. Son los primeros los tipos de contraste. Después bregarán por la regeneración de los otros, trabajando en el campo, lejos de las malsanas influencias de la capital. Rosaura y Alfredo sucumben víctimas del mal; Ricardo y Berta triunfan por el bien. Los sobrinos aragoneses recién llegados, encarnarían la fuerza sana, el trabajo fecundo que nos viene de Europa trayéndonos el progreso en la fuerza de sus músculos y en la potencia de su voluntad para la lucha. La comedia contendría, pues, un símbolo. En la ciudad la vida muelle y trivial hace degenerar física y moralmente al hombre; el porvenir está para él en el campo, en la aplicación tenaz de todas sus actividades á la labor fecunda. Hay que conquistarlo allí como los aragoneses, como el mismo Ricardo. Cuando se ponga manos á la obra recién comenzará la «alborada.» ¡Al campo, al campo!

No sabemos si es esta la idea que el señor García Velloso quiso desenvolver. En todo caso es ella la que infiere el observador de su comedia. Nos apresuramos á declararlo: el concepto fundamental nos parece bueno, desde varios puntos de vista. Que haya concepto, es desde luego un progreso, aquí donde se escribe para el teatro hilvanando por lo común escenas vacías. El

autor ha procurado, pues, hacer honradamente obra de fondo.

Ha escollado en el desenvolvimiento de la fábula. El primer acto, trazado con seguridad y nitidez plantea perfectamente la acción. En el segundo, las cosas se echan á perder. Se descuida acentuar, ó por lo menos sostener, el perfil moral de los personajes cuyas acciones no se adaptan á la intriga; se abandona la acción central por presentar episodios desarticulados é inútiles. La atención del espectador solicitada por peripecias sin valor, se distrae y por último se fatiga precisamente cuando era necesario dominarla por eslabonados efectos que preparasen el desenlace. Cuando éste llega, el oyente ha perdido el hilo y con el hilo el interés, entre tanto innecesario accidente encajado en la comedia.

El tercer acto se ve con displicencia. Queda apenas un poco de curiosidad por saber en qué para todo aquello. Para en algo previsto desde el comienzo. Y el drama se malogra debido en gran parte á la carencia de interés progresivo en el desdoblamiento de la fábula.

El segundo acto es el gran defecto de la obra. Por culpa suya languidece la acción para no reanimarse más. Las escenas del baile y de las coplas están imperdonablemente de sobra. Son puras concesiones á la galería, variantes exóticas del tango criollo, inevitable en los autores nacionales. Y no se culpe de nimios á estos reparos detallistas, pues por atender precisamente á tales pormenores ha perdido el rumbo el señor Gar-

cía Velloso. Por detenerse en ellos no ha podido dar á su trabajo un plan sólido y conexo, sin perjudiciales hojarascas de ornamento.

La psicología de *Alborada* resulta incompleta. Sólo en el primer acto hay certeros trazos de análisis moral. Ricardo es el mejor carácter reflejado y el único bien definido hasta el último acto. Empleando una imágen gastada pero pintoresca, diríamos que la pieza del señor García Velloso se asemeja á un arroyo; corre al nacer cristalino y rápido por bien delineado lecho; después se bifurca en numerosos brazos turbios y sinuosos que van á fundirse otra vez en líquida masa, ahora opaca y lenta, lejos de su primitiva dirección. Le ha faltado cauce nivelado y hondo. —De todas maneras, el señor García Velloso merece estímulo por su laboriosidad que nos promete obras vigorosas para el futuro.

Diciembre 30 de 1903.

La Mosca de Oro

Al salir anoche de la representación de la *Mosca de Oro,* el nuevo drama del señor García Velloso, un conocido de «autoridad» en estas cosas de teatro, se nos aproximó en el vestíbulo diciéndonos:

—¿Ha visto usted qué teatral es la obra?

¡Teatral! Nos alejamos rumbo á la redacción, pensando en la palabra. ¿Pero qué entienden por teatralidad nuestros autores? ¿Llaman acaso así al artificio, sistemáticamente empleado como primer recurso del arte escénico? Según eso ¿es teatral falsear la realidad, deformar la vida, torturar la verdad humana, para mostrarnos cuadros impresionistas hechos de pura convención y de mentira pura? Según eso ¿es teatral llevar á las tablas legiones de autómatas que se muevan y hablen remedándonos y teatral es hacer parodias de la existencia? Según eso ¿es teatral perseguir efectos inesperados y bruscos que im-

presionen sorprendiendo la emotividad del espectador, cual esos monicacos que saltan inopinadamente de una *bôite á surprise?*

Ya es tiempo de abandonar tales «teatralidades.» Queremos verdad, verdad y verdad. Queremos ver en la escena nuestras pasiones, nuestras miserias, nuestras noblezas; el instinto que nos revuelca en el pantano infecto y el golpe de ala del pensamiento que nos eleva hasta el espacio azul. Queremos que se nos anatomice el alma con segura mano; queremos, en fin, hombres no muñecos en las tablas.

Por ser teatral García Velloso está malogrando su inteligencia, por ello al escribir sus piezas no calcula la porción de exactitud que pone en la obra, sino la intensidad emocional de sus episodios. Por ello tiene siempre pronta una como proveduría de tiros y puñaladas para dramatizar sus actos, cual si más dramáticas no fueran las silenciosas tragedias que pasan allá en las intimidades recónditas del sér moral. La muerte y la catástrofe parécenle indispensables para vigorizar su concepción. ¡Error! En *Otello* el drama no está en la muerte de Desdémona, sino en la horrible tempestad interna que sacude al alma del celoso moro. Quitad á la *Dama de las Camelias* la agonía de Margarita y quedará siempre la doliente figura de la cortesana que atraviesa la escena arrancando lágrimas. No confundamos, pues, el efecto con la causa. Mostremos el hecho, pero investiguemos el impulso, partiendo de éste

para llegar á aquél. ¡La vieja imágen de la máquina! la fuerza motriz, la generación de la energía, he ahí lo que más nos interesa.

La *Mosca de Oro* tiene una tentativa de asesinato y una bofetada en el primer acto; una cuchillada homicida en el tercero; un accidente que deja paralítico á un anciano; una intención exaltada de muerte y suicidio (¡morir, matar!) violencias y amenazas en todas partes. Pero no interesa. Pone en juego pasiones, sentimientos y vicios: el amor, el honor, el juego, la venganza, la lujuria, entrechocándose para que la acción se desenvuelva. Pero no interesa. Tiene figuras simpáticas y nobles; cariños de padre, abnegaciones de hija, triunfos de la probidad y el trabajo. Pero no interesa. Hay en ella la redención de una prostituta, el castigo de un cínico, un matrimonio sublime, acciones generosas, amigos ideales. ¡Pero no interesa, no interesa, no interesa, aun removiendo tanta emoción y tanto sentimiento!

¿Por qué? Porque se han tocado al azar veinte cuerdas diferentes, sin combinar los dispersos sonidos de un acorde, ni hacer vibrar con verdadera intensidad ninguna nota. Porque falta análisis y sobra amplitud en el tema. Porque la sensación prima sobre la idea. Porque la obra es «teatral»...

Sonaba insistente á nuestro oído esta palabra del excelente filisteo «autorizado» mientras veníamos á la redacción: ¡Teatralidad! Sí; sin duda, con ella los Coronado dan cien representaciones

de sus piezas; las salas se atestan de público, los aplausos resuenan como truenos; los revendedores medran; pero el pensamiento nacional no adelanta un paso y la masa pervierte su gusto artístico. ¡Viva la teatralidad!...

Abril 21 de 1904.

Zacconi

I

...Pasan las primeras escenas en medio de una espectativa impaciente aunque cortés. Zacconi llena todos los pensamientos; es á él á quien se quiere ver. ¿A qué hora sale? El público se revuelve nervioso en las butacas. Helo ahí. ¡Por fin!

Una cara de rasgos prominentes y enérgicos; aire inteligente y viril; ojos verdes, intensos, móviles; pero con todo, una apariencia burguesa que promete poco... Dijérase un tendero lector de Ohnet. Comienza á trabajar sueltamente. Se conoce que el hombre pisa terreno firme. Su papel es simple al principio, é interpretándolo, Zacconi nos recuerda un poco á Antoine. Mismos procedimientos sencillos en la acción, misma manera de moverse sin afectación en las tablas, mismos efectos obtenidos por la naturalidad, misma impresión de vida en el conjunto.

A medida que la acción dramática avanza, el actor se anima. En esta escena encuentra acentos tan penetrantes, arranques tan humanos, gesticulaciones tan expresivas, que el ya vencido auditorio estalla en aplausos. En esotro pasaje trágico, sus verdes ojos brillan y se distienden con resplandores y contracciones imponentes; la boca de gruesos labios y blanca dentadura, muequea de manera aterradora; las manos exangües tiemblan convulsivamente... El tendero se ha transformado. Ahora es un artista inmenso que hace subir sollozos extrangulados á la garganta é hincha de lágrimas los ojos. Zacconi domina. El público es suyo, absolutamente suyo. Con extremar la nota lo haría llorar. Con cambiarla lo haría reir en el instante mismo.

Hay en él una intensa fuerza magnética que se apodera de la emoción colectiva y la plasma á su antojo. Actúa con su físico todo: con los ojos encendidos por fulguraciones agudas y extrañas; con la boca que se distiende en rictus de agonía ó se entreabre en sonrisas terribles; con la pulpa de sus mejillas que se estremece colgante y como muerta á las sacudidas de la cabeza. Actúa con todo: con los visajes, con los ademanes; hasta con el silencio productor de angustias expectantes. Oid aquella respiración entrecortada y fatigosa, mirad el encogimiento de esos hombros, escuchad aquella voz flexible desde el acento que acaricia hasta el rugido que aterra y tratad de substraeros á la influencia omnipotente del ar-

tista. Será inútil. El os posee. Es el Señor y dueño de vuestra emoción y vuestra emoción necesita descargarse en un aplauso para no reventar en un sollozo...

Junio 11 de 1904.

II

Lorenzaccio

Ayuda un poco á soportar la artificiosidad escénica de *Lorenzaccio*, el drama de Musset representado anoche en el San Martín por Zacconi, el sabor marcadamente arcaico de todo él. El ambiente, los trajes, las costumbres, son de pasadas épocas que tienen para nosotros prestigios de leyenda. La escena pasa en Florencia en tiempo de Alejandro de Médicis. Evocad vuestros recuerdos de estudios y lecturas. Duques, cardenales, *bravi*, veneno, orgías, damas que cruzan en literas, hombres heridos en plena calle; sangre y vino. ¿No habéis leído á Taine ó á Paul de Saint-Víctor? Hay que retroceder para buscar el punto de vista. Sólo así puede nuestro gusto de modernos habituados á la verdad en el teatro, aceptar las falsedades de la pieza. Unicamente el fondo pasional suele ser real en obras que reviven esas edades esfumadas entre la crónica fantástica y la historia novelesca. Y acaso la monstruosidad fabulosa de esas mismas pasiones des-

bordadas é hirvientes, necesite como marco el carnaval trágico de tiempos capaces de producir Borgias y Médicis.

Para comprender á Lorenzaccio, un criminal sádico que experimenta voluptuosidades supremas cometiendo un asesinato largo tiempo preparado, hay que recordar aquellos hombres exacerbados por la lujuria y por todos los excesos de la carne y del espíritu. Hay que evocar á César Borgia, ó mejor aun, á Benvenuto Cellini, el genial bandido, artista del buril y del puñal.

Fuera interesante averiguar el diagnóstico de un Lombroso sobre Lorenzaccio. La ciencia moderna ha clasificado uno por uno los personajes shakespearianos, señalando con exactitud sus lesiones psicopatológicas. Y algo tiene también de Shakespeare el heroe de Musset. ¿Qué pensarían los alienistas del día, de este Hamlet fracasado?

Zacconi estuvo magnífico. Su monólogo del cuarto acto fué magistralmente dicho y actuado. La movilidad de su cara, pasma. Creyérase que un largo y paciente ejercicio hubiese acostumbrado á cada uno de sus músculos á obedecerle. Los ojos parecen mecanismos de resortes. Las pupilas se ocultan dejando al descubierto sólo el blanco que da expresiones escalofriantes á la mirada; las órbitas se estiran, los párpados se pliegan en arrugas parecidas á sombras. La boca se retuerce, se distiende en contracciones increíbles. De pronto las pupilas saltadas se clavan á manera de alfilerazos; el labio inferior caído; entreabierta la boca llena de espuma; la lengua

asomándose cual pedazo de inerte carne por entre los dientes; la fisonomía entera contorsionada, lívida, sudorosa, parece una angustiadora visión de pesadilla.

¡Y las transiciones! ¡Cómo refleja las internas borrascas esa cara dócil á sus voliciones! Pasa de la sonrisa al sollozo, de la carcajada al rugido, del gesto imperceptible al ademán brutal, con la rapidez del mismo tormentoso pensamiento que parece estremecerle el alma. Su arte es incomparable. Parece que excediera la modalidad humana.

Y acaso en ese *arte* incomparable esté su falta... Acaso se aparte demasiado de la verdad y caiga en la mentira. Acaso esa especie de acrobacia facial de la que abusa un poco, sea al mismo tiempo su gran cualidad y su gran defecto. ¿No ha pensado nunca en ello el actor? ¿No resultará extrahumano, por querer ser demasiado humano, un poco artificiosamente?...

Junio 14 de 1904.

III

Dijimos alguna vez en el transcurso de estas deshilvanadas crónicas teatrales, que Zacconi nos gustaba más en la comedia que en el drama. Sin embargo nos ratificamos ahora en ella.

Encontramos al gran artista italiano más cerca de la verdad en *Demi-Monde* por ejemplo, que no en *Otello*. Y entendámonos: no queremos que se despoje en absoluto al arte escénico de la porción de indispensable artificio que él requiere. Sabemos que el teatro vive de convencionalismos. Pero aspiramos sí, á que el actor, quien no es después de todo sino un imitador de la humana naturaleza, se aproxime lo más posible á su modelo. Por eso predicamos la «naturalidad.»

En la tragedia Zacconi pone en juego un arte particular y exclusivo suyo que será de efectos emocionantes seguros, pero que se distancia tanto de la realidad como la destreza de un prestidigitador de los movimientos espontáneos de un sér común. Consigue dominar á su público pero con recursos artificiosos, á veces hasta exagerados.

Cuando se trata de representar figuras físicas, tipos corpóreos, sujetos vivientes, Zacconi se muestra insuperable; así en *Spettri*, donde detalla con pasmosa exactitud los síntomas de la parálisis

general, encarnando ese lastimoso Oswald de la obra ibseniana. Pero no es ya tan perfecto su arte cuando debe trasuntar la fisonomía moral, el alma de un personaje. Así en *Otello*, donde, á nuestro ver, lo que el poeta quiso estudiar fué la pasión, no el hombre material; el hombre invisible como diría Taine, no su automatismo corporal.

Zacconi materializa demasiado las abstracciones del teatro. Hace, por ejemplo, del moro de Venecia, un semibárbaro impulsivo y brutal, á través de cuyas brusquedades cuasi bestiales, apenas se entreven las angustias del espíritu, y consigue interesar más con las recias sacudidas de los miembros, con las gesticulaciones, con los alaridos, con los sollozos, que con el vago reflejo de la tempestad interna. Algo parecido puede reprochársele en *Lorenzaccio* y aun en *Hamlet*.

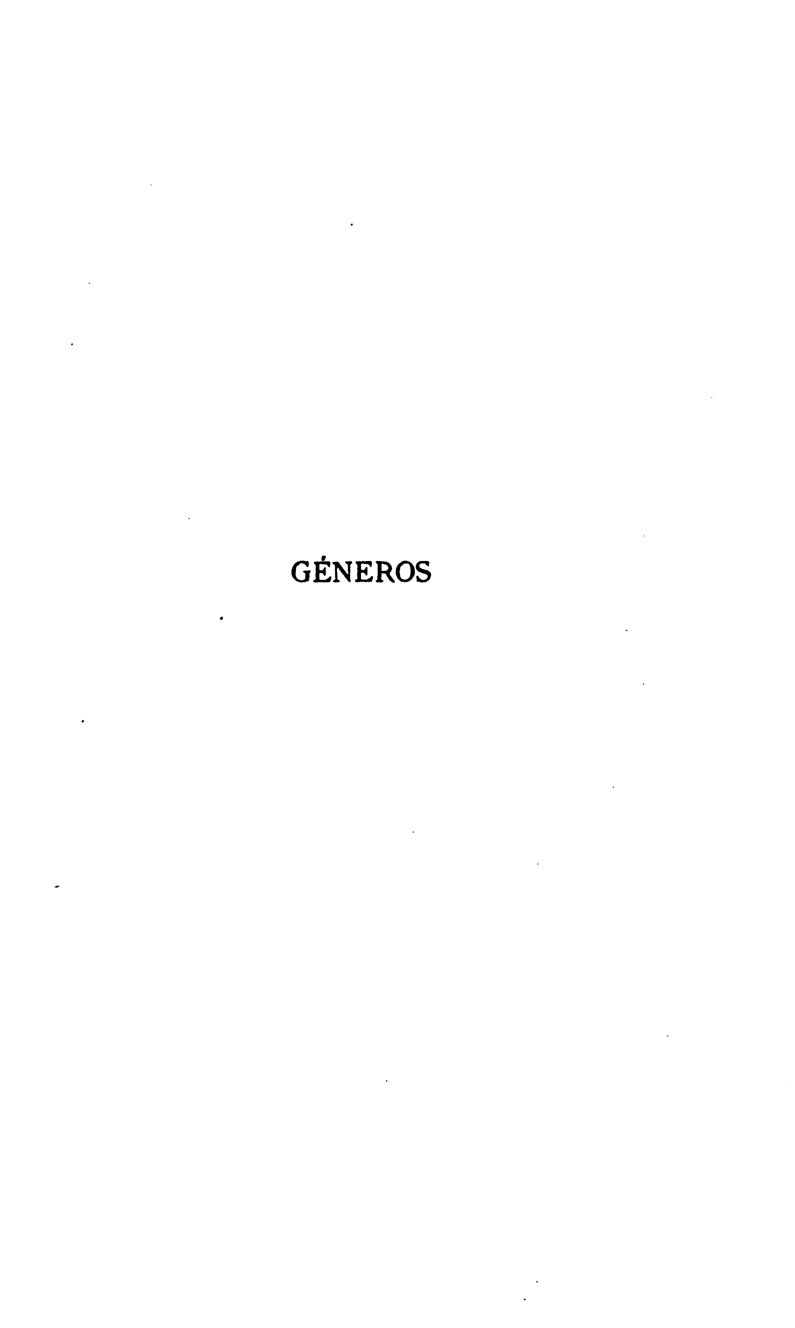
Su innegable tiranía emotiva sobre el auditorio, proviene, pues, de lo que precisamente constituye para nosotros su defecto: de lo que en otra ocasión hemos llamado su *acrobacia facial*; de su rebuscado efectismo en los detalles materiales (*Morte Civile*); de la influencia casi hipnótica emanada de las contorsiones fabulosas de su cara y de la sabia exageración de sus ademanes. Creyérase que su individuo todo despide quién sabe qué misterioso fluído dominante, é involuntariamente se piensa en Onofroff...

No desconocemos, á pesar de lo expuesto, el talento del actor. Manifestamos impresiones personales, nada más. Y entre éstas, no falta por

cierto la de sincera admiración hacia la inteligencia penetrante y fuerte del célebre intérprete, á quien debemos nuestras más intensas emociones artísticas. Si según cierta definición corriente, «el arte tiene por objeto despertar emociones,» y si Zacconi alcanza superabundantemente por medios lícitos aquel propósito, Zacconi es un gran actor. Tal lo consideramos malgrado nuestras reservas y como á tal lo saludamos.

Pero... sentimos necesidad de declarar que nos gusta más en la comedia que no en el drama. Lo encontramos allí más cerca de la verdad y de la vida.

Julio 27 de 1904.



GÉNEROS

I

Género libre

En el teatro Nacional viene representándose una *pochade* titulada: *La hermandad de San Cornelio,* que diariamente alcanza (habla el programa) «éxitos descomunales,» «ovaciones inmensas.» ¿Qué cualidades posee tan afortunada obra, para merecer los «descomunales» éxitos de que nos habla ese programa? Una, interesantísima, motiva sobre todo su éxito: es obscena, repugnantemente obscena. Supongan ustedes una de esas «cosas bárbaras» de que hablábamos el otro día; imaginen un lenguaje adornado con metáforas de taberna y calembours de prostíbulo; figúrense una acción realista hasta el cuadro vivo, desvergonzada hasta lo brutal, grosera hasta lo nauseabundo: he ahí la pieza de las descomunales ovaciones.

Evoquen ustedes el aspecto de la sala. En la platea alternan adolescentes viciosos de grandes

ojeras y extenuada apariencia, con viejos libidinosos de enormes calvas y caras de sátiro. Aquí y allá, chicos de doce á quince años toman apuntes mentales para después. En uno que otro palco, damas procedentes del Casino, acompañadas por algún calavera laxo y somnoliento, se refocilan en grande, riéndose á carcajadas de lo que oyen y ven, mientras los bomberos de guardia se ruborizan hasta las orejas. Risotadas, aplausos, golpeteos, comentarios en alta voz. En el escenario, actrices y actores se despachan en trajes de baño con expresiones de burdel. La acción representa... pero ¡perdón! el relato resultaría endiabladamente escabroso y renunciamos á él. Preferimos «sugerir» como los decadentes. Piensen ustedes en el título de la pieza y adivinen el resto: Cornelio... ¿Se dan cuenta? (Nota del cartel: En breve se estrenará la comedia en tres actos: *¡Se le mueve!*)

No somos mogigatos ni pudibundos. No nos asustan las «cosas bárbaras,» ni nos desmayamos de vergüenza al ver una damisela vestida como Eva ó un zanguango trajeado como la damisela. Las palabrotas, las alusiones pornográficas, los episodios «género libre,» como dicen en el Nacional, no nos dejan estupefactos. No experimentamos quisquillosas sensiblerías de solterona hipócrita cuando topamos con tales «accidentes.» «Arrieros somos y en la huella andamos,» es sabia máxima de tierra adentro. Puesto que en el mundo vivimos, hemos debido acorazarnos con una filosofía tolerante para juzgar sin muchos

aspavientos las miserias del mundo. Así, pues, no blasonamos de implacables moralistas, ni pretendemos regenerar el universo extirpando el vicio, fatal condición de la naturaleza humana.

Pero nos parece odioso exhibir llagas buscando provocar innobles risas; pero encontramos degradante para un pueblo que acepte como alimento espiritual un arte prostituído que se nutre en la crápula y el lupanar; pero conceptuamos dañina y disolvente la acción del teatro burdel sobre los sentimientos y la inteligencia colectiva; pero combatimos la propagación de influencias deletéreas que envenenan las fuentes mismas del pensamiento de la raza; pero condenamos la inconsiderada explotación de lo deforme y malo, como medio de avariento lucro; pero, en fin, constatamos dolorosamente un principio de intoxicación en ese intelecto popular que prefiere la obscenidad y la pornografía á las altas y nobles concepciones del espíritu. *Nirvana* de José León Pagano, se representó seis veces y no tuvo público. *La hermandad de San Cornelio* lleva no sabemos cuantas repeticiones, amenaza llegar á la centena y cada noche hay verdaderas arrebatiñas de localidades en boletería (¡éxito descomunal! ¡ovación inmensa!) ¡Y es una titulada compañía de comedias nacionales, la que va á espumar en las cloacas parisienses para hacerse un repertorio con residuos de albañal!

Un día se dió *Iris* en Buenos Aires y cierto intransigente Caton de la casa, la fulminó con su condenación olímpica.—¡Inmoral!—dijo. Y su

voz tonante derribó maltrecha á la perversa ópera. Con todo, el golpe no fué ¡á Dios gracias! tan terrible; la infortunada muerta siguió disfrutando de buena salud, y hoy que la misericordia del moralista la ha perdonado, vuelve á triunfar; esta vez para siempre.

¿Qué se han hecho ahora los hondos pensadores de esta clase, encargados de mantener una rigurosa profilaxis artística? ¿Qué fué de los grandes críticos? ¿Qué de aquellos irresistibles paladines de la decencia pública? ¿Tendremos que recurrir á la policía invocando razones de decoro, para combatir las hermandades «sancornelianas,» en vez de verlas anonadadas por la palabra demoledora de los supremos sacerdotes de la moral, de la estética, de la sociología?

—¡Vamos!... ¡Que no se diga!...

Noviembre 17 de 1904.

II

Género Chico

Parece que algunos empresarios se proponen reconquistar para el género chico, su boga de otros tiempos. Y se han puesto en campaña con tal fin. El suelto que de un diario español transcribimos hace días, nos enteró de las negociaciones iniciadas en Madrid por un enviado especial de las empresas reaccionarias. Dicho señor comisionado tramita la contrata de cómicos y la adquisición de obras, elementos reconstituyentes que vendrán á toda prisa á salvar al moribundo. De paso, el amable señor delegado ha consentido en facilitar algunos interesantes datos sobre «estas Américas» á los curiosos periodistas de «la villa del oso y del madroño,» como en sus exquisitas novelas suele denominar á la capital his-

pana el ilustre escritor don Torcuato Tárrago y Mateos.

Entre otras instructivas informaciones referentes á nuestro país, el señor Agente ha dicho á los madrileños que en Buenos Aires no conocíamos los «tíos vivos» (las calesitas) hasta que él nos los descubrió al poner en escena el año anterior, no recordamos cuál de las innumerables joyas del género chico, importadas á Indias para asombro de los aborígenes. Agregó que había sido enorme el entusiasmo del público al ver el «tío vivo.» Hubo señoras que ofrecieron hasta cien pesos por dar una vueltecita en el maravilloso armatoste. El, por galantería, no les quiso cobrar nada.

No intentamos negarlo: por aquí nos quedamos estupefactos cuando vemos vivos á ciertos tíos. Pero ya que el plenipotenciario tiene ganada la gloria carpinteril de habernos descubierto las calesitas, debería conformarse con ella. Que no aspire también ahora á salir descubriéndonos el género chulapesco. Que se contente ¡por favor! con su inmarcesible corona de virutas...

El género chico debe desaparecer de nuestros teatros. Producto degenerado en un arte decadente, ha hecho su época dando todo lo bueno que podía dar; un grano por cada cien plantas. Ha rebajado la escena hasta la pista circense y convertido los actores en clowns. Ha substituído la gracia espiritual de la comedia fina con la cáustica pimienta de la bufonada. Ha falseado la misión noble del teatro, caricaturando tipos

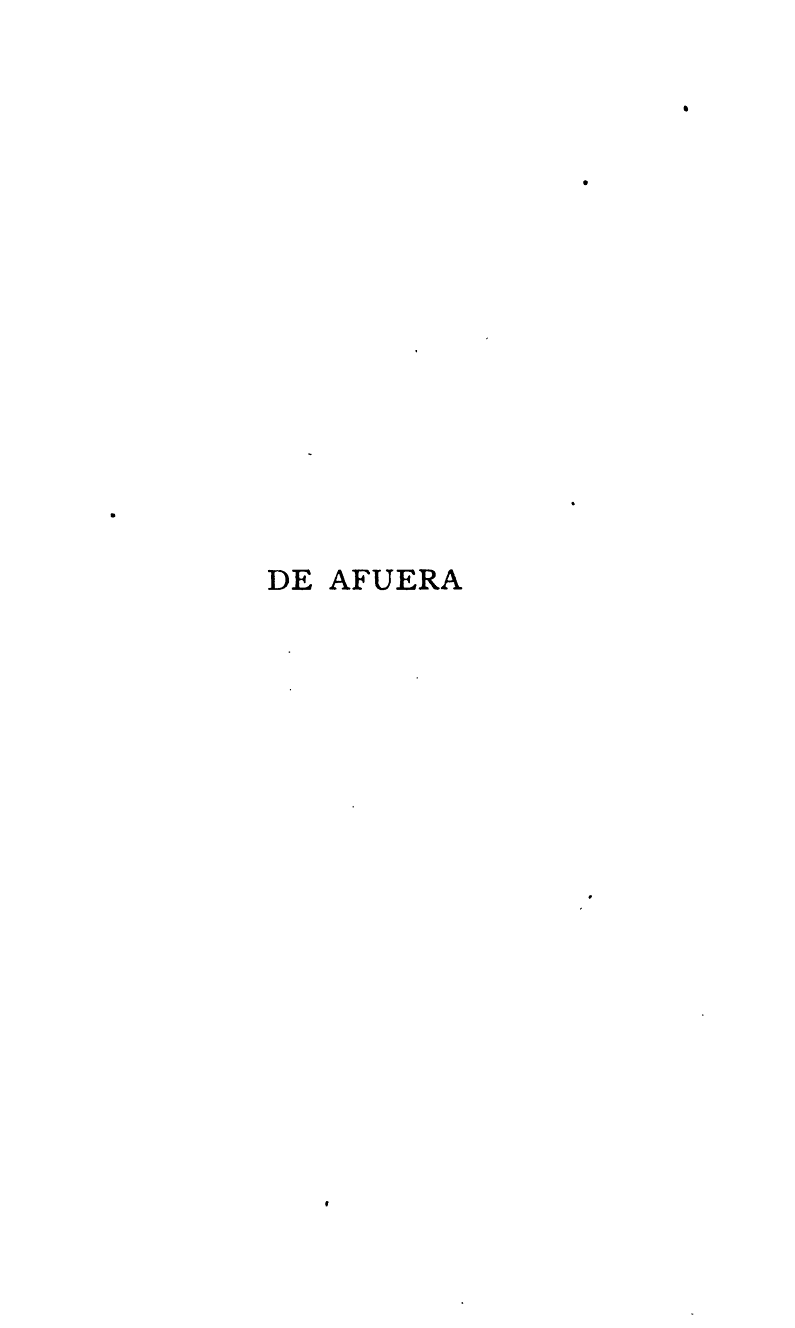
y explotando groseros instintos colectivos, en vez de estudiar caracteres y estudiar sentimientos. Ha confundido lo abigarrado con lo pintoresco, lo chocarrero con lo cómico, lo paródico con lo artístico, y á fuerza de llevar á las tablas chulos, manolas y toreros; de reeditar los mismos mozalbetes ridículos, los mismos papás cesantes, las mismas niñas casaderas y tontas, los mismos navajazos, los mismos «maños,» las Pilaricas, las coplas, las jotas y las peteneras, hemos concluído por hartarnos de toda esa escenografía cambalachesca, donde casi nunca fulgura un pensamiento ni palpita una pasión. No queremos, pues, más género chico, señores empresarios.

Ayudémoslo cristianamente á bien morir, puesto que agoniza. Le perdonamos el mal que nos ha hecho al pervertir el gusto general y extraviar la orientación de muchos jóvenes escritores argentinos. Tiempo es ya de que trabajemos seria y honradamente en favor de una verdadera dramática nacional, poniendo emoción, vida, ideas y sobre todo, músculos en la obra. Dejémonos de sainetes y *pochades*, formas las más subalternas del arte escénico. Aspiremos á hacer sentir ó pensar, no á hacer reir. ¡Reir! Pero «reir—ha dicho Paui Adam—es innoble. Reímos ante Polichinela que apalea al Comisario; reímos cuando hay una víctima; reímos cada vez que el malo engaña al bueno. Reir es propio de malvados...»

En todo caso; basta de chulos y manolas, de ratas y toreros. Si estamos dispuestos á admi-

rar toda elevada manifestación pensante, venga de donde viniere, lo estamos también á evitar que se nos sigan descubriendo «tíos vivos» en el arte.

Enero 29 de 1905.



DE AFUERA

Tolstoy

El Poder de las tinieblas

... Algunos privilegiados exégetas, del teatro, afirman por ahí que *El Poder de las tinieblas,* drama de Tolstoy últimamente representado por Zacconi «no ha sido comprendido.» El cargo alcanza no sólo á los centenares de escogidos asistentes de la noche del estreno, sino también á cuantos han tenido la osadía de manifestar en público su juicio personal adverso á la obra. Estamos entre los aludidos. La acusación nos preocuparía poco por sí misma, si el desprecio hacia la opinión ajena diariamente demostrado por algunos omniscientes infalibles, no estuviera volviéndose insoportable.

Antes de formar juicio sobre una pieza dada en el teatro tal, debéis hacer una peregrinación á la Meca ó consultar los oráculos. Vuestro temperamento, vuestra reacción personal, vuestros puntos de vista estéticos, nada valen.—¡Pero se-

ñor! ¡no me gusta!—insinuáis timidamente dando vuestras razones. Y si tratáis de inquirir la razón de la sinrazón que á vuestra razón se hace, se os responde:

—¡Desgraciado! ¿no sabe usted que Fulano (crítico europeo) encontró esa producción «notable?» ¿No sabe usted que en Europa se representó tantos centenares de veces?...

—Sí, pero... no me gusta. ¡Qué quiere usted!... A los franceses les gusta el queso Camembert y á mí no. A los chinos les agradan los nidos de golondrinas y á mí no. Y no creo que exista una medida absoluta del buen gusto ni en lo artístico como pretende Brumetiére, ni en lo sensorial como sostendría Pantagruel (1).

Los críticos supónense aquí depositarios de facultades extraordinarias para fallar inapelablemente en asuntos de arte. Otro día discutiremos este punto. Por ahora nos limitaremos á dejar constancia de que, á nuestro entender, la crítica artística no es un apostolado (mucho menos la de gacetilla), ni tiene más valor que el de la impresión personal, más ó menos sincera y falible, según más ó menos falible y sincero sea quien la emite. Por eso nos hacen sonreir esos convencidos repartidores de palmetazos que piensan llenar una misión excelsa y dar sentencias decisivas, cada vez que cuentan en público que tal cosa les gusta ó no, fundándose en motivos *para ellos verdaderos.*

---

(1) Véase, sobre este mismo punto, el capítulo titulado «Enrique Frexas» al final del libro.

Dijimos la noche del estreno de *El Poder de las tinieblas,* que á nuestros ojos, Tolstoy era un apóstol antes que un artista. Su influencia sobre el pensamiento moderno, es moral, no estética. No ha tenido discípulos. No hay una fórmula literaria *tolstoista,* impuesta al arte contemporáneo. Se admira más la valiente y fecunda acción revolucionaria del escritor que no el talento del literato, con ser este muy grande. Un noble que reniega de su abolengo en el país de la aristocracia, para proclamar la fraternidad y la igualdad; un poderoso que desprecia el señorío para ir á confundirse con los desheredados y los humildes; un creyente que repudia el credo religioso tradicional de su raza, para impugnarlo y proclamar otro; un vasallo de autócrata que se revela contra la omnipotente autoridad de su amo y señor, y le hace bambolear el trono á golpes de inflamada prédica, un hombre tal, debía necesariamente atraer sobre sí la atención del mundo.

Agregad que ese hombre habla de libertad á los esclavos, de justicia á los tiranizados, de luz á los ciegos, de esperanza á los desesperados. Esto en lo referente á la propaganda en su propia patria. Porque Tolstoy ha buscado extender su influencia al exterior en distintos órdenes de ideas, y sostenido doctrinas demoledoras en filosofía, en moral, en sociología, en economía política (1). Cada uno de sus libros es un alegato

(1) V. Nordau, *Dégénérescence.* Adopto las conclusiones críticas del escritor alemán á este respecto.

ó un sermón. Cada una de sus obras imaginativas se somete al pie forzado de una tésis *pro domo sua*. Aun las novelas, *La Sonata de Kreutzer* por ejemplo, (la más célebre acaso) plantea problemas avanzados relativos á la mortificación de la carne y las relaciones sexuales en el matrimonio. Tolstoy ha practicado, pues, el arte, utilizándolo á modo de arma de combate. Ha escrito romances para sostener principios doctrinarios y conquistar prosélitos; dramas para exponer teorías y abogar por ellas; biografías y relatos personales para ejemplificar.

No desconocemos talento literario al autor de *El Poder de las Tinieblas*. Pero queremos establecer que la figura del poeta es inferior á la del apóstol. Nuestro respeto por Tolstoy comienza en el luchador y desciende hasta el literato; el hombre de pensamiento ocupa un punto medio de la escala.

El Poder de las Tinieblas, drama, no agradó. Los comentarios del público, los juicios de la prensa, reflejaron más bien la tolerancia que el entusiasmo. Y no creemos que el casi fracaso sea debido á la falta de comprensión inculpada á los oyentes. Desde luego, no envuelve la obra ninguno de esos obscuros simbolismos inasequibles á la percepción común. Su argumento es claro y simple. Su alcance filosófico cualquier espectador de mediana cultura puede penetrarlo. En síntesis, el pretendido geroglífico se explicaría así: «El hombre no desbastado por el progreso físico y moral se deja con facilidad domi-

nar por sus instintos animales. La ignorancia y el fanatismo estimulan su regresión, es decir, su embrutecimiento. La salvación está en la fe (que para Tolstoy es la luz) y á ella debe el sér humano volverse en busca de la redención.»

Nikita asesino, ladrón, borracho; Nikita esa especie de bestia, malo primero por trágica inconsciencia de idiota y después por debilidad, cuando mata cediendo á voluntades extrañas, viene á ser la personificación de «el poder de las tinieblas.» Nikita arrepentido y confeso; Nikita iluminado por la gracia divina y yendo hacia ella, es la apoteosis triunfal de la redentora fe, que ya lo dijimos, es luz para el propagandista ruso.

(«¡Luz» la fe! ¡La fe redimiendo al hombre de la ignorancia y el embrutecimiento! La fe es una fuerza ciega; y Tolstoy pretendiendo redimir á un ignorante por la fe, se parece al médico que se empeñara en darle vista á un tuerto sacándole el ojo sano. Un ignorante con fe es un fanático. ¡Y ya sabemos cómo «redime» el fanatismo!...)

No es, pues, tan nebuloso el simbolismo de *El Poder de las Tinieblas*, y todos lo comprendieron. Sin embargo, el drama no gustó. ¿Por qué? Según nosotros porque es falso y de factura mediocre. Tolstoy ha sacrificado la verdad al símbolo y valídose inhábilmente de la composición escénica. Buscamos en el teatro lo posible, lo humano, lo que se aproxime á la realidad, y vemos aquí un semidiota que acosado por remordimientos paradójicos en organizaciones cerebrales como la suya, se vuelve de pronto hacia «la luz,»

tocado por la gracia santa; reconoce su propia estupidez y maldad, se arrepiente y hace propósitos de enmienda. ¡Un rayo divino modificando el anormal funcionamiento de los rodajes psicológicos de un imbécil! ¡Nikita el ignorante, Nikita el criminal casi inconsciente, Nikita el semibruto agobiado por taras atávicas é influencias ambientes propicias á su abyección, hallando de la noche á la mañana su camino de Damasco en plena estepa! Como símbolo puede pasar... Pero como verdad, como observación, como estudio de almas, como teatro analítico, en fin, francamente, nos parece infantil.

Además, la pieza se desenvuelve pesadamente. Hay en ella demasiadas disquisiciones y escaso movimiento. Los tipos, en general, repugnan. Los efectos principales evocan el melodrama por lo burdos. Y se ve la artificialidad de esa armazón de paradojas y versículos bíblicos, decorada con una que otra pincelada realista de mano maestra.

He ahí porque no ha gustado *El Poder de las Tinieblas*, á nuestro parecer. El Tolstoy artista, se ha mostrado inferior al Tolstoy apóstol. ¿Estamos, señores exéjetas?

Junio 29 de 1904.

Ibsen

Un enemigo del pueblo

El argumento de esta comedia, es el siguiente: Cierto pueblo noruego vive de un balneario muy acreditado en la provincia. A él concurren turistas numerosos, cuya afluencia da origen á la prosperidad del lugar, pues estimula todas las actividades locales. Gracias á los baños hay holgura y bienestar en la ciudad. Ellos son su principal fuente de recursos. Dirije el establecimiento un doctor Stockman, hombre inteligente y recto, de corazón sencillo y enérgico carácter.

Un buen día, el director hace este descubrimiento sensacional: las aguas del balneario están contaminadas. Millones de mortíferos bacilos se agitan en ellas. Y he aquí que las hasta entonces afamadas propiedades curativas de los baños, se truecan en terribles gérmenes malignos. Resulta que los bañistas vienen á encontrar allí la enfermedad en vez de la salud. No hay ya duda nin-

guna. Los análisis han revelado que el balnear famoso es un foco de infección.

El doctor Stockman, probo y severo, cree hab hecho un bien á la humanidad, descubriendo peligro. Su conciencia se recrea: ¡cuántos male evitados para lo sucesivo! Comunica á dos periodistas amigos su descubrimiento y les pide ayuda para iniciar una campaña. Porque el mal tiene remedio: un trabajo de saneamiento para purificar en el origen infeccioso, los afluentes de los baños. Esto costará caro ciertamente, pero se salvarán millares de vidas. Eleva el médico un memorial á las autoridades, exponiendo el caso y proponiendo providencias. Y cuando cree que va á ser aplaudido y declarado benefactor humanitario, toda una tempestad se desencadena contra él.

¡Cómo! ¿Pero ese pobre diablo quiere arruinar el pueblo? ¿Por ventura ignora que publicar semejante noticia es ahuyentar la clientela, matar la gallina de los huevos de oro? ¡Trabajos de saneamiento! ¡Pero costaría una suma absurda! No; las cosas continuarán como estaban. Stockman no sabe lo que dice y es preciso que se retracte públicamente. Si hasta entonces todo ha marchado bien, ¿por qué atraerse el desastre ahora, á nombre de quién sabe qué líricos humanitarismos? Y el pueblo engañado, los periodistas vendidos, las autoridades confabuladas se vuelven contra el médico. Quiere éste escribir para hacer ver claro á la multitud, y se lo impiden. Quiere abandonar el pueblo para combatir desde

afuera, y lo obligan á quedarse. Le amenazan, le destituyen, le vejan, le despojan de su clientela particular. Una formidable coacción le amordaza. Por último, en una asamblea popular donde apenas consigue exponer algunas razones, la turba le declara su enemigo entre rechiflas. El médico aferrado á su verdad como un creyente á su fe, no cede. Contempla con más desprecio y lástima que cólera, aquella formidable conspiración de la mentira contra la luz, del egoísmo contra el bien común, de la holgazanería contra el trabajo de todas las energías regresivas contra el pensamiento. No cede el bravo doctor Stockman. Sus hijos, á quienes acaban de despedir de la escuela, entran afligidos al hogar paterno. Vuélvese hacia ellos el apóstol y les dice: «La verdad está en vosotros que sois las fuerzas del porvenir. El hombre más fuerte es aquel que se halla solo...» Las turbas, entre tanto, insultan al médico y van gritando por las calles: «¡El enemigo del pueblo! ¡el enemigo del pueblo!

Es enorme la masa de ideas que remueve Ibsen en sus obras. No se aparta del tema principal, pero va arrojando de pasada puñados de simiente á la vera del camino. Y las deja en la tierra fértil para que fructifiquen lentamente mientras él avanza seguro por su ruta. Por eso sus producciones nos parecen de tanta intensidad pensante.

El mismo Zacconi, á quien ha tocado ahora interpretar *El enemigo del pueblo*, dijo, si no recordamos mal, en una conferencia, que Ibsen pro-

cedía por vastos simbolismos. Cierto. El símbolo es buen vehículo para llegar hasta la inteligencia colectiva, porque obra directa y gratamente sobre la imaginación. Pero tiene un inconveniente: se presta á falsas interpretaciones. Para desentrañar su significado, preciso es aplicar una cierta exégesis crítica que no todos pueden hacer acertadamente. Agréguese, en el caso presente, la ya citada riqueza de ideas del dramaturgo. Es una fulguración constante de pensamientos y emblemas. Debido á ello, las obras de Ibsen suelen parecer á la mayoría lo que las nubes de Hamlet: éste ve en sus contornos un castillo, esotro un camello, una ballena el de más allá...

Se ha reprochado duramente al autor de *Los Espectros*, sus incursiones de profano por el campo de la ciencia. Un crítico de autoridad, un médico, ha dicho de él: «Emplea grotescamente fórmulas científicas mal comprendidas, del mismo modo que los negros de Liberia, por ejemplo, emplean los respetables cuellos postizos de papel y los sombreros de copa europeos. El hombre del oficio no puede conservar su seriedad cuando Ibsen hace gala de sus conocimientos científicos.» Y después de poner de manifiesto errores fundamentales en todos los dramas ibsenianos, sin exceptuar por cierto *Los Espectros*, agrega de *El enemigo del pueblo*: «El doctor Stockman sostiene que un agua llena de bacilos es muy perjudicial para la salud si uno se baña en ella. Los bacilos de que únicamente puede tratarse, según resulta de toda la obra, son los tíficos de Eberth; y si

bien puede ser exacto que se adquiera el grano de Biskra y tal vez el beriberi bañándose en aguas contaminadas, difícilmente podrían el Dr. Stockman é Ibsen citar *un solo caso* en que se haya adquirido la fiebre tifoidea por bañarse en aguas donde pululan bacilos.» El crítico se muestra implacable para con los traspiés científicos del poeta noruego. ¡Vale la pena enterarse de los que le sorprende en *Los Espectros* por ejemplo!...

Fuera un tanto irreverente opinar sentenciosamente sobre el fondo filosófico de las obras ibsenianas en una deshilvanada crónica periodística. El hombre que desde la remota Noruega se ha impuesto al mundo por la sola irradiación de su talento; el artista de rango equiparable al de los primeros poetas modernos; el dramaturgo de pensamiento más intenso de nuestra época, no puede ser juzgado en un suelto de diario. Se han escrito volúmenes para controvertirlo. La prensa universal ha discutido minuciosamente sus doctrinas y su estética. No ha de ser entonces, esta humilde revista teatral hecha á la carrera, la que aspire á fallar sobre tales puntos. Sin entrar á analizar ni la filosofía ni los procedimientos artísticos de Ibsen, nos hemos limitado, pues, á consignar unas cuantas impresiones personales, al dar cuenta del estreno de *El enemigo del pueblo* que Zacconi nos hizo anoche conocer en el San Martín.

Por otra parte, parécenos que sólo la posteridad podrá sentenciar en esta causa. Esas gigantescas figuras pertenecen á la historia, y, como

las montañas, deben ser contempladas á distancia para distinguir netamente su volúmen, abarcando los contornos generales. De cerca, la mirada no percibe más que los próximos detalles. Y la ley de óptica que rige la visión de los cuerpos en el espacio, rige también la de las figuras que representan fuerzas morales en el tiempo.

Septiembre 9 de 1904.

S. Rusiñol

El héroe

El *Héroe,* es un soldado que regresa de la guerra cargado de laureles. Bien nos lo dicen esas simbólicas coronas ensartadas en su báculo de viaje. Vuelve al hogar paterno donde sus padres, sencillos tejedores de un pueblecito cualquiera, lo esperan siempre trabajando como cuando él se fué. La población entera ovaciona al héroe. Las autoridades le levantan arcos de triunfo, le proyectan monumentos, le obsequian con una espada de honor. Y él, un pobre diablo tosco y vulgar, algo perverso y algo bruto, recibe los homenajes sin tomarlos mucho en cuenta, mediocremente entusiasmado con la molesta algarabía. Relata sus proezas de la campaña. Allá, en Filipinas, cierta vez cercado por el enemigo, se refugía en una choza habitada por viejos, mujeres y niños. Quieren éstos gritar; él entonces ¡zás! ¡zás! los des-

cogota ó los fusila uno por uno. Luego, parapetado en la cabaña, comienza á disparar sobre los contrarios que intentan tomar la posición, creyéndola ocupada por fuerzas numerosas. Se defiende, ¡qué diablo! De todos modos, si llega á caer en poder de los otros, es hombre muerto. Cuando están para concluírsele las municiones, oye á lo lejos los clarines de su regimiento; los compañeros llegan, ponen en derrota á los sitiadores, le libertan y le proclaman héroe. ¡Héroe! Desde entonces comienza su cruzada triunfal, incendiando aldeas y descrismando prójimos. Luego los honores, las condecoraciones, la popularidad, las demostraciones del ejército y la patria agradecida. Aquí está, por fin. Viene á descansar de la fatigante jornada.

Descansa efectivamente, pero desquicia el hogar, turba el bienestar de todo el mundo y se entrega á la violencia y al exceso. Quita la novia á su hermano Andrés; hace su querida de la mujer de Juan, un obrero de la casa; toma por íntimo amigo al Mellado, crápula profesional del villorrio; se emborracha, juega, obliga á su madre á entregarle los ahorros reservados para la redención militar de su hermano, hasta que por último, se arma de un garrote y distribuyendo palos y bofetadas á granel, echa á la calle á Juan y á Andrés, ocasiona un regular julepe á los autores de sus días y queda dueño del campo en toda la línea, proclamando la fuerza como suprema... fuerza en este bajo mundo. Pero Juan

lo anda aguantando. Quiere vengarse. Acaba de saberse engañado por su mujer con el «héroe,» y además le escuece aún cierto pescozón que éste le administrara.

Justamente ese día el «héroe» se emborracha en una juerga. Cuando vuelve á su casa sostenido por el Mellado, pues solo no puede casi tenerse en pie, Juan entra dispuesto á tomar la revancha. He aquí la tan esperada ocasión. El héroe está ahora impotente para el ataque ó la defensa debido á su embriaguez. ¡Aquí del valiente Juan! Le provoca, le insulta, y cuando el otro tambaleante le acomete, él toma de una panoplia el sable de honor aquel, regalado al héroe por la patria agradecida (simbolismo) y se lo sepulta en el vientre. El *tutti* de rigor. Las actitudes azoradas que ustedes conocen, desde la mirada al cielo hasta el sollozo entrecortado, pasando por la mueca compungida y la caída de hinojos. Telón.

Dicen que *El Héroe* es una sátira contra el ejército. ¿Por qué? No lo comprendemos. Toda la acción dramática pasa en el domicilio particular del protagonista, al cual sabemos militar apenas por su traje y sus relatos. Aquí, en su casa, tal como el autor nos le presenta, «el héroe» es un sujeto cualquiera, esclavo de sus pasiones, no un tipo representativo que sintetice los caracteres generales de una corporación. Juega, se emborracha, violenta, holgazanea, no porque haya en él un soldado, sino ante todo porque hay un hom-

bre; es decir, una bestia. La brutalidad y el vicio no son males privativos del ejército; son comunes á la especie entera. Si algo representa, pues, «el héroe,» ello es nuestra miserable condición humana. ¿Dónde está, entonces el pretendido simbolismo militar del personaje? ¿Dónde sus rasgos emblemáticos? Nada más que en el uniforme. El soldado del señor Rusiñol lo es sólo por fuera (y eso, durante un acto; después cambia de vestido), por dentro es un perverso del montón, cuya psicología ni siquiera ha definido el autor, limitándose á acumularle defectos y culpas de toda clase.

Pero, afirman: El señor Rusiñol ha querido probar que la vida de campamento y de cuartel, de pillaje y de matanza, pervierte y embrutece al individuo. La tésis es viejísima. Se ha estudiado cien veces tan amplia como eruditamente, yéndose hasta examinar la cuestión con criterio filosófico y científico. Así se han señalado las perturbaciones morales y físicas, la exacerbación de instintos inferiores y los trastornos nerviosos que azotan á los pueblos después de una guerra. De una guerra, entiéndase bien. Porque es en ella donde está el mal. Y he aquí lo que el sagaz señor Rusiñol no ha comprendido al atacar al síntoma pretendiendo combatir la enfermedad profunda. Convengamos en que este «revolucionario,» no es muy largo de vistas sociológicas.

El procedimiento empleado por el escritor catalán en la composición de su «sátira» se aproxi-

ma á la caricatura por lo grosero. Que Apeles Mestres, su conterráneo, lo hubiese utilizado en una «historia muda» para almanaque, nos lo explicaríamos. Pero él—«¡un gran dramaturgo!»—Tomar un muñeco, vestirlo de militar, ataviarlo ridiculamente con mojigangas y colgajos y luego pasearlo en triunfo, para salir denominando aquello «una sátira al ejército,» francamente, sería ingenuo si no fuera lamentable en un hombre de talento. No otra cosa ha hecho el señor Rusiñol con su «héroe,» sobre cuya cabeza amontona maldades para combatir la institución ¡que representa!

El autor de *El Héroe* ignora la ironía aunque la intente á cada paso. Así como sus sátiras le resultan caricaturas, sus agudezas suelen resultarle chiste de género chico. Por ejemplo: (citamos de memoria).

—A Fulano le dieron condecoraciones, pensiones y honores por su actuación en la guerra. Y á su marido de usted, ¿no le dieron nada?

—Sí, le dieron.

—¿Qué?

—Le dieron... las fiebres palúdicas.

¿Qué tal? El señor Trejo ha de haber sentido envidia hacia este fino ironista al conocer tan bello ejemplar de *bric á brac.*

Para terminar: la acción de *El Héroe* se desenvuelve pesadamente á causa de los parlamentos kilométricos; los caracteres están apenas esbozados; hay abuso de procedimientos de melo-

drama; las tiradas en fraseología nebulosa pululan y salen á relucir á propósito del telar, á propósito de las fiebres, á propósito del sable, á propósito de la lanzadera. Y por último: el drama aburre.

Marzo 27 de 1905.

La Pasión

Cordero se aproxima. Cordero avanza sobre los teatros de la ciudad, al frente de sus legiones de Judas, Barrabases y Pilatos. Cordero nos amenaza con *La Pasión*. Cordero nos acosa, Cordero nos invade. *¡Ecce iterum Corderus!*

Cuando se marchó, hace próximamente un año, formulamos sincerísimos votos porque no volviera. Pero nuestras súplicas han sido desoídas. Ya le tenemos ahí, á las puertas de la ciudad. Unas semanas más y dará el ejemplo fecundo. Los coliseos se vestirán de paños negros y se ornarán con guirnaldas de palmas benditas. Los teatros se verán poseídos por bandas de comediantes grotescamente disfrazados de personajes bíblicos; las plateas desbordarán de burgueses anhelantes ante la sacra comparsa; y desde el Marconi hasta el Apolo, una heteróclita turbamulta de cómicos sin contrata, de aficionados orfeonescos, de «zanahorias» famélicos, asaltará los escenarios para ce-

lebrar en ellos el Carnaval en Semana Santa, caricaturando repugnantemente la tragedia del Calvario. A eso llaman «arte.» Arte, sí; ¡el arte de explotar sin escrúpulos la ignorancia y la estupidez humanas!

Hemos ensayado demostrar alguna vez, que la leyenda cristiana no puede ser llevada con éxito á las tablas. El Cristo del Evangelio es Dios, y Dios no cabe entre el miserable artificio de las bambalinas. Que se representase al Cristo de Renán, nos lo explicaríamos. El Cristo de Renán es un hombre. Está amasado con nuestro mismo barro humano, y, por lo tanto, con nuestra humana inteligencia podríamos medirlo. Pero el Cristo bíblico es el Hijo de Dios, es el personaje mítico que sintetiza toda una religión, el Misterio Divino idealizado por diecinueve siglos de fe. Moverlo sobre el tablado como un fantoche, conforme á las exigencias de un arte ya falso y convencional de suyo, es rebajarlo hasta nuestra pequeñez, es profanarlo con torpes manoseos, es degradarlo de su simbólica grandeza, es practicar el grosero antropomorfismo de las tribus primitivas.

Y eso hace *La Pasión*. Zumel ha tomado la leyenda cristiana como una acción ventajosamente «teatralizable,» y extraído de ella una parodia. Ha calculado que conseguiría sobre la masa penetrantes efectos emocionales, objetivando el drama del Gólgota hasta convertirlo en burdo melodramón de arrabal. Y ha despojado de su solemnidad y su belleza al relato evangélico, que tiene para los creyentes la sugestión de lo sobre-

natural, de lo prodigioso, de lo imponente, de lo incomprensible(que es el fondo mismo de todo sentimiento religioso—para extraerle unas cuantas escenas é hilvanarlas á modo de trágica mascarada. A eso han llamado «drama sacro» los nuevos mercaderes. Son esos los espectáculos que atestan los teatros durante la Semana Santa. Ese el «arte» cultivado por el señor Cordero.

Naturalmente, el ejemplo ha cundido. Los empresarios tenían que cerrar sus teatros en los días santos, y perdían plata. De pronto Cordero representó la pasión y el éxito fué fabuloso. Las gentes libraban batallas ante la boletería disputándose las localidades. Adentro, en la sala, aquello era un hacinamiento. ¡Y qué compunción en los oyentes! Padres había que levantaban en alto á sus hijos para enseñarles á Cristo. No faltaban mujeres que se golpeaban contritas el pecho, ni viejas enternecidas que gimoteaban en sus asientos. Entre tanto, los mártires calculaban el monto de la entrada desde lo alto de sus cruces...

Desde entonces no hubo teatro donde no se diera *La Pasión* para Semana Santa. Hasta Cavalli, el divertido intérprete de *Minestron,* se compró unas barbas y una peluca apropiadas y se dejó crucificar en broma ante un millar de papanatas. Este año se anuncia que la compañía «género libre» del Nacional se apresta, ella también, á dar el drama sacro. Y en el tren que las cosas llevan, no nos extrañaría ver dentro de poco en el Royal, á cualquiera de las gentiles «mademoiselles» de la casa, haciendo de virgen en *La*

Pasión, después de haber hecho de... lo que ustedes saben, en *Le tailleur art nouveau*...

Vale la pena examinar de cerca una representación de la mencionada obra. Sobre todo desde entretelones, en el escenario mismo. Las caras pintarrajeadas y sudorosas, los trajes carnavalescos, casi siempre zurcidos con andrajos multicolores, los armazones y los *trucs* de la tramoya, la promiscuidad repulsiva y mal oliente de las comparsas, el artificio clownesco de las zarandajas y colorinches ornamentales, todo el aparato decorativo interno que prepara los efectos escénicos, descorazona y entristece. Se piensa en la parábola de los sepulcros blanqueados, de aquel Cristo evangélico cuya odiosa caricatura está consumándose. Y se piensa también en la candidez del buen rebaño humano amontonado en la sala, que inconscientemente ha venido buscando una sensación brutal para sus nervios: el espectáculo de la sangre vertida y del ajeno suplicio; pero al cual se le ha hecho creer que asiste á un acto sagrado y cumple con cristianos deberes.

Mientras él se conmueve en la platea con las torturas del Redentor, el Redentor agonizante en su cruz da órdenes á media voz á los maquinistas para que muevan tal bambalina ó retiren cual telón; profiere furioso el clásico juramento español contra el judío que no le dió á tiempo la lanzada en el costado; ofrece unos sopapos al apuntador que no le sopla con suficiente claridad las siete palabras, ó le echa una maldición al ladrón de la derecha, quien le avisa bajito que

la cruz está por írsele abajo. No son bromas. Garantimos haber presenciado cosas de esta laya, en representaciones del drama de Zumel. En las butacas los padres levantan á sus hijos para que vean al Salvador del mundo, las mujeres masculllan un *mea culpa* y las viejas gimotean: *¡Ora pro nobis Domine!*

Pero ¿y los críticos? ¿Qué hace la prensa que no combate esos espectáculos inmorales y antiartísticos? ¡Oh! los críticos se dedican en su mayor parte á cuentagotas teatrales. Análisis, estudio de los problemas de actualidad relacionados con el arte dramático, examen de teorías estéticas, generalizaciones, juicios de fondo, todo eso ¿para qué? Sin necesidad de tales cosas se puede hablar intrépidamente de «nuestro teatro nacional...»

Y entre tanto, Cordero triunfa. Puede seguir avanzando sobre los teatros de la ciudad al frente de sus legiones de Judas, Barrabases y Pilatos. La moderna Jerusalén ha de recibir triunfalmente á su Mesías.

Febrero 22 de 1905.

Florencio Sánchez

La Gringa

Una larga espectativa, aguijoneada por incidentes de bambalinas que trascendieron hasta las columnas de la prensa diaria, nos había templado el espíritu á un diapasón demasiado alto. Los concurrentes fueron al San Martín preparados á presenciar una casi obra maestra. Se les tenía adelantado en diarios y revistas, breves extractos de la comedia, escenas sueltas, comentarios, juicios favorables, parangones en los cuales éste triunfaba como el mejor trabajo del autor. Y el aperitivo resultó exagerado. En vez de apetito, despertó gula en el gazuzo público. Por eso, y por otros motivos que intentaremos señalar, el plato satisfizo sólo á medias. No era aquello precisamente lo que se esperaba.

Podríamos extraer esta enseñanza del suceso: la excesiva *reclame* previa, es contraproducente; sobre todo en asuntos de arte, donde el público

ha de fallar como supremo juez, guiándose por su reacción directa ante la obra, no por referencias de gacetilla.

La simple lectura de un drama, es, á nuestro ver, insuficiente para formar sobre él juicio acertado, más esas lecturas de cenáculo, en las que el afecto, el ambiente benigno, la mutua sugestión, la presencia del autor amigo, lector expresivo que contagia fácilmente su propio entusiasmo á los oyentes, tuercen el general criterio hacia un optimismo incondicional. Así nos explicamos los anticipados y un tanto hiperbólicos elogios que *La Gringa* ha merecido. No ponemos en duda la competencia de quienes los hicieron; sospechamos únicamente, que ellos provienen de impresiones recibidas en las antedichas circunstancias, más bien que del atento examen crítico de la pieza.

No obstante la particular amistad y el aprecio intelectual que el autor de *M'Hijo el Dotor* nos inspira, nosotros vamos á exponer nuestro parecer humilde con la ruda franqueza de siempre. *Amicus Plato, sed magis amica veritas*... Acaso esta opinión poco complaciente, pero sincera, resulte más fiel trasunto del veredicto común, y, por lo tanto, más eficaz para contribuir á orientar el rumbo del joven escritor, que las laudatorias de sus benevolentes allegados. En todo caso: del dictámen contradictorio, del sentir razonado y diverso, brotará la verdad relativa; única verdad á que nos sea dable aspirar en nuestra falible condición humana.

Al ocuparnos de otras producciones del señor Florencio Sanchez, hemos dicho que le reconocemos talento escénico. Nadie como él sabe transportar á las tablas el color y el movimiento; nadie le iguala á esbozar tipos en cuatro rasgos netos y pintorescos, á modo de esos dibujantes que representan figuras, trazando solamente los contornos; nadie alcanza su intensa visión objetiva de las cosas, su prolijidad para el detalle decorativo, su observación fotográfica del fenómeno externo; nadie le gana á representar vívidamente cuadros en los cuales se agitan docenas de personajes, actuando sueltamente en aparente entrevero, pero sin que falle jamás el resorte de su justa locomoción. Compararíamos el lente intelectual del señor Sanchez con una placa sensible, y su teatro, con un cinematógrafo, (la imágen es vulgar pero exactísima). *Celudillas de San Juan, La pobre gente, La Gringa,* divierten pero no hacen sentir; entretienen pero no hacen pensar. Va á citársenos *M'Hijo el Dotor*... ¡Oh! sí... es la vez única que el señor Sanchez haya ahondado un poco su habitualmente superficial psicología; pero ¡cuánto habría que decir sobre los caracteres y la acción dramática de la afortunada comedia!

Lo que en *La Gringa* sobresale, es precisamente aquello que antes señalábamos como reveladoras manifestaciones del talento particular del señor Sanchez: el ambiente reflejado con maestría; los diálogos, los pormenores, las costumbres, los episodios, circunstanciales palpitantes de ver-

dad, los tipos de un realismo sorprendente, los detalles tan precisos como inútiles: así esa chica que se lastima la mano, ó aquel diálogo de las comadres italianas en la pulpería. Pero son también esos mismos pormenores, episodios y detalles multiplicados hasta la cargazón, los que embrollan y diluyen el tema central en un océano de minucias perfectamente innecesarias al desarrollo del argumento. El hilo de la acción desdóblase tenue y apenas visible entre la superabundante hojarasca. Por eso el interés del espectador se debilita ó se extravía, solicitado por veinte acciones parásitas que se enroscan á la principal y la ocultan como las lianas al apresado arbolillo.

Ocupados en seguir las peripecias incidentales que en la comedia pululan, hemos olvidado la fábula. Y necesitamos llegar al cuarto acto para saber por qué diablos se llama *La Gringa* esa obra, y para interesarnos mediocremente en cierta vaga historia de amor entre la hija de un «gringo» y el hijo de un gaucho, que, según dicen, oculta un trascendente simbolismo. ¿Un simbolismo?... Sí. Aquel de la pugna entre dos fuerzas antagónicas, progresiva la una, regresiva la otra que concluyen amalgamándose por obra y gracia del cruzamiento de las razas, en un solo tipo-energía, conquistador del porvenir. Ya conocen ustedes el motivo. Payró lo ha desenvuelto magistralmente en su drama *Sobre las ruinas*.

La idea es excelente y no tenemos sino elogios para ella. Pero nos parece que el señor Sanchez

la ha malogrado al vaciarla en el molde de su pieza, primero á causa de su «proliferante» fecundidad detallista que «se va en vicio,» y luego porque los principales personajes—como si dijéramos las columnas de soporte del edificio todo—hanle resultado falsos y caricaturescos (Cantalicio) ó borrosos, sin relieve escénico ni psicológico en su figuración casi secundaria por lo intermitente ó indefinida (Próspero, Victoria).—Don Cantalicio, ese paisano holgazán, tramposo, borracho, repulsivo, adornado con la más completa colección de vicios y defectos que pueda reunir un hombre, no es el prototipo de nuestro gaucho, ignorante pero noble, retrógado por educación y atavismo, pero generoso y honrado á pesar de sus perfiles semibárbaros. Recuérdese el personaje equivalente de Payró en *Sobre las ruinas*. No era malo; era inconsciente. No obraba torcidamente por perversidad, sino defendiendo lo que él creía «su ley,» es decir, cediendo á incontrastables fatalidades ancestrales. El señor Sanchez ha marrado el carácter (como casi siempre suele sucederle) y ha pintado un pillo despreciable donde debió dibujar una víctima de la ignorancia y del medio, arrollada por el pujante impulso civilizador que destruye implacablemente lo que no puede asimilarse.

Próspero y Victoria viven apenas una vida lánguida y ocasional en la obra. No vale, pues, la pena hablar de ellos. Don Nicola es el único personaje vigorosamente delineado. El tenaz «gringo» sóbrio, incansable, recto, amo hoy de su casa y

mañana de la región; que desaloja al gaucho y va poco á poco conquistando «campitos» con su labor y energía, que educa á su hijo en Buenos Aires y acumula plata, está representado con propiedad; don Nicola, vale por todos los otros artificiales figurones de *La Gringa*. Por él, nos dan ganas de perdonar á los desteñidos novios y al repelente don Cantalicio.

Atribuyen por ahí, no sabemos bien que otros nebulosos simbolismos á ciertos pasajes de la obra. Por ejemplo: al accidente que deja manco á don Cantalicio, á quien atropella un automóvil. Reparen ustedes bien: un automóvil, es decir, el progreso (¡*dernier cri*!) descalabrando al gaucho, es decir, á la barbarie. Se nos antoja un tanto infantil ese simbolismo parecido á los jeroglíficos de las revistas ilustradas. En todo caso, para que resultase ultramoderna la alegoría, propondríamos cambiar el origen del significativo suceso. Substituiríamos el automóvil por un globo dirigible, y así tendríamos á don Cantalicio (¡qué es barbarie!) derrengado por la última palabra del progreso...

Esperamos mucho bueno de las aptitudes teatrales del señor Sanchez. Y porque deseamos verlo triunfar en «buena ley,» como diría uno de sus gauchos, le hemos hablado con ruda pero saludable franqueza.

Noviembre 23 de 1904.

José León Pagano

Nirvana

La palabra *Nirvana* es sanscrita. Designa el fin ideal de la doctrina búhdica, y fué probablemente tomada de la terminología brahámica. Significa *extinción*. Una llama que se apaga falta de alimento, podría sugerir ideas afines á la comprendida con la voz *Nirvana*. Los exégetas han discutido mucho sobre si el Nirvana se concebía originariamente como el anonadamiento total, ó como una manera superior de bienaventurada existencia del alma humana después de la muerte. No seguiremos á los eruditos en sus disputas. Lo que para nuestro objeto importa establecer, es que el nirvana se considera como el *summun bonum* de los buhdistas y, (según la teoría más aceptable por estar mejor sostenida), como la abolición de toda conciencia, como la nada absoluta.

Prestando á la palabra un significado algo convencional, aunque no precisamente impropio si

se atiende á la evocación y al matiz, el señor José León Pagano ha denominado *Nirvana* su drama último, estrenado anoche en el San Martín. Para explicar el por qué del título, referiremos el argumento.

Carlos, joven escritor ya renombrado, corteja galantemente, pero sin sentir grandes entusiasmos por sus cualidades artísticas, á cierta bella diva, Luciana. La aprecia, no la admira, según declara él mismo. Su admiración es para otra, para una rival odiada de Luciana. Herida ésta en su amor propio de artista y de mujer por la cortesía condicional y algo fría de Carlos, resuelve castigar su indiferencia. Despliega al efecto toda una hábil táctica, gracias á la cual consigue rendir de amor al galán esquivo. Cae en las redes que le ha tendido su maquiavélica conquistadora, el incauto escritor. Y el hombre hasta ayer dueño de sí mismo, un tanto desdeñoso para con la dama á quien juzgaba sin indulgencia y festejaba sin calor, entrégasele en cuerpo y alma, súbitamente poseído por irresistible pasión. He ahí lo que buscaba Luciana. Una vez dueña del que hasta ayer la humilló, comienza todo un paciente trabajo de esterilización mental, de anulamiento intelectivo sobre su amante. Quiere abatirlo, rebajarlo, inutilizarlo. Quiere vengarse de sus anteriores desdenes de hombre superior. Quiere hundirlo hasta un nivel inferior al propio y mirarlo á su vez humillado y vencido. Lo consigue. Se ha apoderado de Carlos por la pasión, es decir, por la bestia, y á la bestia que en todo

sér humano duerme, le basta despertar y azuzar perversamente en Carlos para dominarlo.

El joven olvida sus hábitos de estudio y de labor. No trabaja ni aspira ya. Una lenta disgregación de su personalidad moral, le hace regresar poco á poco hacia el animal primitivo. Los instintos van recuperando su imperio sobre la actividad pensante. Abandona el hogar paterno, donde le adoran y del cual era única esperanza. Pasa por bajezas. Tolera á su querida que le pague las deudas, y acaso también que lo vista y alimente. Y se siente bien así, como el cerdo entre el barro. Hasta ensaya argumentar preconizando las excelencias de tal vida. El proceso disolvente de su individualidad, se asemeja á la gradual descomposición de una substancia orgánica estancada. Luciana triunfa.

Triunfa, sí, en la ejecución de su diabólico plan. Pero ha jugado con fuego... No en vano vivió en comunidad con aquel hombre; no en vano se dejó adorar por él, no en vano él le inmoló su pasado que era una naciente gloria, su presente, que es un sacrificio, su porvenir que envolvía una esperanza; su sér entero, en fin, que era noble, inteligente, bueno. Ahora, ella le ama también y quiere redimirle. Aun es tiempo. Los remordimientos y el ansia de salvar á Carlos la torturan. Y por último se lo revela todo en una escena intensamente dramática á la cual prestan penetrante emoción la cólera desesperada de Carlos al saber el engaño y el arrepentimiento supli-

cante de Luciana al confesárselo de rodillas. El, perdona.

Hemos debido limitarnos á relatar el tema prescindiendo de los personajes y circunstancias que concurren al desenvolvimiento de la acción, para ser breves. Entre las figuras de segundo plano, destácase Mauricio, un tipo á lo Dumas hijo; uno de esos filósofos de salón brillantes y paradojales, que solía complacerse en presentar el insuperado autor de *Demi Monde.* Mauricio está bien dibujado y juega ajustadamente su papel en el mecanismo de la obra. Pero es poco original. Evoca demasiado á los Des Ryons y á los Oliverio de Jalin. Y la comparación inevitable es peligrosa...

Nirvana resulta un drama de fuerte pensamiento y correcta factura. Llega al sentimiento por la inteligencia. Las emociones que provoca, son finas, sútiles, nos atreveríamos á decir conscientes, para sugerir mejor la idea. No sacude la emotividad del grueso público haciéndolo saltar de sus asientos á fuerza de descargas de arma de fuego, ni los fascina con fulguraciones de sables y puñales. Allí no muere nadie. Allí no se echa mano de los brutales recursos de melodrama que tanto deleitan á los «moreirescos» dramaturgos locales. Allí sólo quien comprende se conmueve. Trabajo de análisis subjetivo, estudio de almas y cerebros, investigación dirigida á escudriñar el sér moral, la producción del señor Pagano marca un progreso en nuestra literatura teatral, poniendo de manifiesto, por contraste, lo efímero y vacío de

ese género subalterno que explota el cacareado ambiente, ó reproduce los burdos motivos montepinescos en tono de milonga criolla.

Con todo, *Nirvana* tiene también graves defectos. El carácter de Luciana nos parece contradictorio y un poco falso. Cuesta creer en el tardío amor y arrepentimiento de esa implacable mujer, que pone en ejecución un plan perverso para embrutecer á su amante, cediendo á móvil tan egoísta y mezquino como el deseo de vengar, no sabemos bien qué vagas é insignificantes heridas de amor propio. Cuesta concederle aptitud sentimental—á plazo de último acto—á esa alma capaz de tan refinadas perfidias. Parécenos, en todo caso, que estaba demasiado podrida esa manzana para sanar al contacto de la buena...

Otras faltas podríamos señalar en el drama que nos ocupa, muy particularmente si examinásemos con atención la consistencia psicológica de sus personajes. Preferimos, sin embargo, no poner más reparos para tributar nuestro aplauso franco al joven autor de *Nirvana*.

Noviembre 4 de 1904.

Otto Miguel Cione

El Gringo

Si hubiéramos de juzgar por la aceptación que anoche mereció en su estreno *El Gringo*, último drama del señor Otto Miguel Cione, podríamos decir que su mantenimiento en el cartel durante muchas veladas, es segura.

No es original el argumento tratado por el señor Cione. Un *gringo* rico pero de humilde origen y por lo tanto tosco en sus modales, se casa con cierta aristocrática señorita. Ella no le quiere. Con este matrimonio busca solamente salvar el esplendor de su casa arruinada. Quiere á otro, á un antiguo novio con quien hubo de romper antes de conocer al *gringo*. Si se une á éste, es sólo cediendo á las instancias de su familia y á las propias inclinaciones de lujo que podrá satisfacer con el dinero de su pretendiente.

Verificado el enlace, sobreviene el conflicto fatal. Los cónyuges separados como están, por un

abismo de gustos, costumbres y tendencias, no se entienden. El marido ama, pero no es correspondido, sino antes al contrario, desdeñado por su mujer y desvergonzadamente explotado por sus parientes políticos. El pobre hombre sufre de un modo terrible. Su desesperación, ya extremada por los desvíos y menosprecios de su propia esposa, se agrava por los reproches de sus suegros, quienes no pierden ocasión para humillarle. El antiguo novio de la desposada vuelve. Se ve con su prometida de otro tiempo, ambos se entienden y sobrevienen los amores adúlteros. Celebran citas clandestinas en cierta casa apropiada. Allí va á sorprenderlos el esposo ultrajado, cuyo primer impulso es matar, al comprobar su desgracia. Pero contiene su cólera. ¡Matar! ¿Para qué? El no podrá ya ser feliz. Perdonarla... ¡Pero si el corazón de ella no le pertenece, es de otro, como su cuerpo!—Breve lucha en el alma del infortunado *gringo*. Por último, enloquecido de dolor, se suicida allí mismo, á la puerta de la casa encubridora, á tiempo que salen de ella los amantes.

El tema se parece demasiado á *La loca de la casa*, á *Felipe Derblay*, y á otras piezas conocidas. Sin duda, alguna sugestión han ejercido esas obras sobre la inteligencia del autor, mientras escribía la suya. Pero se parece también á la vida misma, donde frecuentemente nos encontramos con parecidos episodios, y ello le absuelve en parte, de la exagerada semejanza.

Por lo demás, la acción corre suelta y bien

articulada en escenas llenas de movimiento, que no dejan decaer el interés. No faltan algunos detalles de tinte librepensador, que el público de las galerías acogió con aplausos. El señor Cione progresa en su técnica aunque su manera escénica conserve todavía un poco de visible artificio que la torna rígida en ciertos pasajes. Le pediríamos un poco más de espontaneidad que en estas cosas de arte suele no ser, después de todo, sino la consecuencia de un paciente empeño para esconder el esfuerzo.

A pesar de algunos defectos que preferimos no hacer resaltar por ahora, creemos que el señor Cione á dado á luz una obra plausible dentro del criterio relativo que debe presidir todo juicio artístico entre nosotros. Lo evidente es que *El Gringo* marca un positivo progreso sobre las otras producciones del autor.

Noviembre 26 de 1904.

II

Al ocuparnos de la última producción del señor Cione, dijimos: «El tema se parece demasiado á *La loca de la casa*, á *Felipe Derblay* y á otras piezas conocidas. Sin duda, alguna sugestión han ejercido esas obras sobre la inteligencia del autor mientras escribía la suya. Pero se parece tam-

bién á la vida misma, donde frecuentemente nos encontramos con episodios semejantes, y ello la absuelve en parte de la un tanto exagerada similitud.»

El señor Cione, rechaza esta opinión. En una carta publicada ayer, se expresa así: «Un crítico ha supuesto que al hacer mi obra, me he inspirado en *Le Maitre des Forges* y en *La loca de la casa*. Tanto valdría decir que don Benito Pérez Galdós, autor de la segunda, se hubiera inspirado en la obra de Jorge Ohnet ya citada... El hecho de que existan analogías entre varias obras teatrales, no autoriza tan categórica aseveración.»

Parécenos que el señor Cione se confunde un poco. Desde luego, aquel axioma matemático: «dos cosas iguales á una tercera son iguales entre sí,» no es aplicable al caso presente. Hemos querido referirnos á analogías parciales, no á identidad total entre *El Gringo* y las piezas nombradas. Y, por lo tanto, que la obra del señor Cione se parezca fragmentariamente á *La loca de la casa*, y á la vez, á *Le Maitre des Forges*, no es una razón para que *La loca de la casa* se asemeje excesivamente á *Le Maitre des Forges*. El contacto de la primera, con una y otra de las segundas, está en puntos diferentes; he ahí todo. Afirmar que en la elaboración de *El Gringo* hubo alguna sugestión de *La loca de la casa* no equivale, pues, á decir que ésta haya sido inspirada por *Le Maitre des Forges*. Seamos lógicos, señor Cione.

Para explicarnos mejor, declararemos que entre las producciones de Ohnet y Galdós, que nos ocupan, encontramos grandes diferencias. Desenvuelve la primera una acción impregnada de aquel romanticismo ingenuote y dulzón, tan despiadadamente satirizado por Anatole France en su sonado artículo: *Hors de la litterature*. En ella, tipos, fábula, desenlace, todo revela al escritor burgués (pariente intelectual del buen Pérez Escrich), á quien lee un público de trastienda, insensible—ó adverso—á la sutileza psicológica y á la filigrana del estilo. Carece de finura artística y de trascendencia pensante. La segunda, envuelve, á nuestro ver, un símbolo. Galdós es un revolucionario; sus obras suelen ser instrumentos de propaganda y de combate. En *La loca de la casa*, ha querido, según nosotros, representar la vieja nobleza, roída por la frailería y la holganza, extinguiéndose aferrada á sus prejuicios que son su virus disolvente. El pueblo, tosco, un tanto brutal, pero tenaz y laborioso va desalojando y concluye por absorber á la caduca aristocracia. Del fusionamiento surgirá un nuevo tipo regenerado y regenerador; él condensará los caracteres, superiores de la raza, y será el «hijo del siglo» que la España necesita. José María Cruz, ¿no simbolizaría el pueblo, como Victoria la nobleza, y aquel hijo que los reconcilia, el tipo nuevo salido de la amalgama de las castas?

Le Maitre des Forges y *La loca de la casa*, tienen de común la diferencia de clases y el acercamiento final de los esposos. En ambas, el hom-

bre concluye por dominar á la mujer y asimilársela, pero por bien diferentes motivos. Allá la mujer es conquistada por el alma generosa y la varonil altivez de su marido; aquí la causa es negativa: un inexplicado proceso moral va disgregando poco á poco la personalidad primitiva de Victoria, hasta que la amolda al carácter é idiosincrasias de su esposo á quien no ama y más bien parece despreciar. Por el pensamiento intrínseco, por el desdoblamiento del tema, por el carácter de los personajes, por los resortes motores de la acción, *Le Maitre des Forges* es diferente á *La loca de la casa*, á pesar de su parecido con ella en el plan general, y en algunos detalles Ya ve el señor Cione que, en nuestro entender, no hay razón para que *La loca de la casa* parezca inspirada en *Le Maitre des Forges*; ¡sin perjuicio de que, según las apariencias, ambas hayan colaborado por sugestión, en *El Gringo!*...

Señalaremos algunas de las similitudes más salientes que hemos notado en las tres obras, á fin de apoyar nuestra afirmación. La heroína de *El Gringo*, pertenece á una clase superior, por abolengo, educación, modalidades hereditarias y posición social, á la del hombre con quien se vincula, como la de *Le Maitre des Forges*. Como ella, no ama á su futuro y sólo se une á él sacrificándose; como ella, desprecia á su marido á quien cree un sér grosero y vulgar. Este, como el de *Le Maitre des Forges*, es bueno, generoso y se casa ciegamente enamorado, esperando conquistar cariño á fuerza de cariño; como él, es un

trabajador sencillo hijo de su esfuerzo; como él, es ferretero; como él, es un salvador para la arruinada aristócrata. Por último, en *El Gringo* como en *Le Maitre des Forges*, el conflicto que—nótese bien—sirve de eje central á todo el drama, nace del choque entre dos individualidades antagónicas...

La heroína de *El Gringo*, como la de *La loca de la casa*, se sacrifica uniéndose á un hombre que le repugna, para salvar á su familia de un desastre financiero; como ella impone condiciones antes de la boda; como ella rompe con su marido á raíz de un incidente originado por cuestiones de dinero que se pretende arrancar á aquél para obras más ó menos pías. Como José María Cruz, Nicolotti tiene ideas avanzadas que expone y sostiene con frecuencia; como él conoció de niña á su mujer y la deseó secretamente desde entonces; como él gustaba—él mismo lo relata—de verse vejado por la chica (1); como él, es mirado con soberbia y desdén por los parientes de la consorte, como él, en fin, producida la separación conyugal, sufre, no puede resignarse á ella y busca la reconciliación. Para concluir: en *El Gringo* como en *Le Maitre des Forges*, como en *La loca de la casa*, la acción dramática descansa sobre

(1) Nicolotti dice más ó menos en una entrevista con su novia: Usted me llamaba *¡gringo feo! ¡gringo feo!* cuando pasaba por la ferretería. Y yo esperaba que volviera del colegio para verla pasar, y oirme llamar así. *La loca de la casa*, acto 1.º escena IX: Cruz (hablando de su novia y de la hermana de ésta).—Acuérdome bien de las dos niñas. Aun me parece que las veo tan monas. tan lindas y tan frescas..., me decían mil cosas: Pepet, bestia, zángano, borrico»... Y me agradaba...

ese mismo conflicto fundamental que ya citamos; el choque entre dos individualidades antagónicas, aproximadas por razones sentimentales de una parte, egoístas y utilitarias de la otra.

¿Hay plagio en *El Gringo?*... No hemos dicho semejante cosa. El autor habrá aprovechado algunos materiales no precisamente originales en su trabajo, pero los ha vaciado en un molde propio, agregando el contingente personal imaginativo y de observación, que toda obra de arte requiere. Por lo demás, aun suponiendo imitación, el procedimiento no es ilegítimo. Fedro imitó á Esopo, Boileau á Horacio, La Bruyere á Teofrasto, Musset á Byron... El señor Cione estaría en su derecho imitando á Ohnet ó á Galdós. Nada nuevo hay bajo el sol. Y al concluir, nos ratificamos en nuestra opinión primera: alguna sugestión deben haber ejercido *La loca de la casa* y *Felipe Derblay* sobre la inteligencia del autor, mientras escribía *El Gringo.*

Emilio Ortiz Grognet

En la sombra

El joven escritor señor Emilio Ortiz Grognet, ha dado á luz una comedia en un acto titulada: *En la sombra.*

La obra no ha sido representada todavía, pero su entrega á la circulación importa someterla al veredicto público. No están pues aquí, fuera de lugar, una reseña del argumento y algunos rápidos comentarios de la lectura.

Adelita es una joven ciega. Ha perdido la vista á consecuencia de un accidente, cuando salvaba apenas la edad infantil. Tiene un primo, Abel, que fué su compañero de la niñez. Entonces ella veía todavía... Sus ojos «brillantes y tranquilos, de pupilas lejanas,» no estaban invadidos por la triste sombra. Allá, en la estancia, juntos jugaban de chicos los dos primos y también ellos hubieran podido repetir:

...Juntos como dos pájaros crecimos,
Y juntos compartimos
La pena, el gozo, la inquietud y el llanto...

Pero después, la vida los separó. El se fué lejos y ella cayó de pronto en la tiniebla. Desde entonces vivió de recuerdos; desde entonces su almita sencilla y afectuosa, cerrada á la percepción completa del mundo sensible, se reconcentró en la memoria del pasado. Y el pasado entero era para ésta adolescente, en quien comenzaban los despertamientos de la mujer, una dulcísima reminiscencia de risas y de juegos en compañía de un hombrecito de doce años, allá, en el campo, bajo el follaje rumoroso de los árboles, ó en la vasta soledad pampeana, durante algún desfallecido atardecer. «Me acuerdo muy bien cómo era la luna—dice después, conversando con Abel. —En la estancia la solía mirar siempre. Una tarde íbamos en el carrito, tú, Teresita y yo. Los carneros se empacaron y no sabíamos qué hacer. Entonces se me apareció la luna ¡qué sorpresa! inmensa y roja como no la había visto nunca. Tú dijiste que era el sol, pero yo te mostré al sol verdadero que iba cayendo por el lado opuesto, más allá de los campos de trigo. ¿Te acuerdas?»

Han transcurrido los años. Abel se ha vuelto hombre; ha viajado y ha olvidado. Su prima Adelina no le inspira ya más que cariño fraternal y profunda conmiseración. Pero ella, que ha vivido orientada hacia el pasado, como hacia algún resplandor purísimo entrevisto á la distancia en medio de pavorosa obscuridad; ella, que al recuerdo de la luz, del color, del movimiento, lleva en su doliente noche sin aurora, inseparablemente

unida la imágen de Abel; ella, se ha formado con sus emociones infantiles un ideal y una esperanza... Ella lo ama todavía, no ha dejado de amarlo nunca á aquel Abelito, su primo, su amigo. Y lo espera confiada, consolando con una acariciadora ilusión sus sordas desesperaciones de lisiada incurable. ¡Puesto que desde chicos eran novios! ¿No fué acaso él mismo quien se lo repitió muchas veces, mientras jugaban, cuando niños?

Abel vuelve de un viaje, durante el cual se ha comprometido con Mercedes, una amiga de Adelita. Va á saludar á su prima. Con ella se encuentra, cuando llega Mercedes de visita. En el curso de la conversación, Mercedes hace á Adelita la terrible confidencia, sin comprender la angustiosa tortura de su amiga, pues ignora su secreto cariño por Abel.

Y, de veras, la escena resulta emocionante.

Mercedes.—...Como tú eres mi amiga, y quieres tanto á Abel, te daré esta alegría.

Adelita.—¿Qué alegría?

Mercedes.—¿No te ha contado él que nos encontramos en la Asunción?

Adelita.—¡En la Asunción!

Mercedes.—Yo creo que nos fué siguiendo, hijita. Nuestro *flirt* de dos años y tres meses quedó allí. Aquí nos tienes ahora, novios, comprometidos formalmente.

Adelita.—¡Novios!

Mercedes.—¡Pero qué! ¿No te había dicho él ni una palabra de estas cosas?

Adelita.—¡Nada!

Mercedes.—¿Qué? ¿no te alegra, querida, la noticia?

Adelita.—Sí, Mercedes, sí, me alegra...

Abel.—¿Apruebas, Adela, mi elección?

Adelita.—Sí, Abelito...

Mercedes.—Tú eres la primera que lo sabe oficialmente. Pero ¿qué tienes, Adela? ¿qué te pasa?

Adelita.—(Tratando de reprimir su emoción). Nada... nada... Me duelen un poco los ojos. ¡Es la luz!

Es la luz, sí. La luz que penetra en su espíritu como una puñalada; la luz, cuya lancinante fulguración de un segundo, va á dejar ciega, eternamente ciega, también á su pobre alma. Luego, al quedar sumida por jamás en la sombra brutal, la infeliz va á tartamudear entre sollozos en el seno de la madre:

—¡Y éramos novios... cuando éramos chicos!... yo creía... yo creía...

(«Ya no hay sol en el pedazo de cielo que se ve por el balcón. Las negras chimeneas se manifiestan confusamente en apacible horizonte violeta. Desde la esquina, un organillo callejero envía en martirizante fanfarria las notas de una habanera»).

Ignoramos si *En la sombra*, representada, resultaría suficientemente «teatral.» Su composición nos parece simple. A nuestro ver, el autor ha usado un procedimiento demasiado expositivo al desenvolver el argumento, sin curarse de combinar los hechos, teniendo en vista la vivacidad de la acción escénica. Faltan situaciones contra-

puestas que presten animación y relieve al cuadro. Falta lo que llamaremos la estrategia de las tablas, es decir, la aplicación de esa destreza necesaria en el oficio para mover figuras, calcular efectos legítimos, ligar episodios, y apoderarse en progresión emocional, hasta precipitar el desenlace, con un golpe intenso y seguro.

Ortiz Grognet se muestra, ante todo, pintor, en su comedia. Cuida eso que han dado en llamar «la frescura» de una pieza, que no es sino la pincelada superficial y decorativa á lo Quinteros.

No nos cautiva tal manera de ejecución y hemos dicho aquí mismo el por qué, antes de ahora. Preferimos el trazo vigoroso y penetrante, la profunda sajadura que descubre la entraña. A los que aman los detalles de ornato (y son muchos), á los que admiran el color en la escena, á los que encuentran un vago perfume de realidad en el bien fijado pormenor, les recomendamos ciertos palpitantes pasajes del comienzo: aquel por ejemplo, en el cual la sirvienta saca de la manga de Adelita «un bichito,» «una vaquita de San José» que ella echa de nuevo entre las flores, ó ese otro donde Isidora discurre con su ama sobre los peligros que el gato, el Rubio, presenta para la conservación de la canaria overita... Por nuestra parte, preferimos la observación rápida y aguda, que entreabre vastas perspectivas sobre el misterio de las almas, la pequeña circunstancia, en apariencia trivial, pero en realidad reveladora y elocuente:

Adelita (yendo hacia él).—Déjame que coloque en tu ojal este pimpollito.

Abel.—¡Cómo no!

Adelita.—No me ayudes. (Roza impensadamente la cara del joven). ¡Abelito; tienes bigotes como papá!

Abel (riendo).—¡Pero claro!

He ahí, en cuatro frases, un rasgo psicológico magistral, síntesis de la comedia entera. ¡Abelito tiene bigotes! Ella lo seguía viendo niño como cuando eran novios en la estancia; ella lo evoca un hombrecillo de diez años en cuya compañía experimentó sus más gratas emociones; ella continúa amando al arrapiezo con quien jugaba bajo el rumoroso follaje de los árboles pampeanos... El tiempo, destructor y transformador, no ha pasado para su almita ingenua, cerrada á la percepción del mundo sensible. ¡Abelito tiene bigotes! Pero entonces ¿es que las cosas han cambiado? No lo había comprendido la triste ciega aferrada á su quimera...

Plácenos la producción de Ortiz Grognet, no por la «frescura» que otros celebrarán, y que á nosotros se nos antoja recurso artístico efímero y subalterno; no por el acierto de su composición escénica, mediano á nuestro ver; sino por la intensidad de la acción dramática central, por lo complicado y hondo de los sentimientos que remueve, por la riqueza de situaciones virtualmente contenidas en el argumento. El autor ha malogrado, en cierto modo, su tema, ahogándolo en un acto. Había allí materia fecunda para tres

actos fuertes y vibrantes. Habían una pasión y un problema moral, que debieron tentarlo al estudio psicológico. En vez de un boceto hubiéranos dado entonces un hondo análisis, donde sintiéramos latencias de carne viva bajo el escalpelo.

Por lo demás, *En la sombra* es un trabajo de factura delicada. Tiene diálogos pintorescos, cortados en sugestiva prosa abrillantada aquí y allá con toques poéticos que dejan barruntar no sabemos qué vaga emoción; sencillez, colorido, sobriedad, y en todo ello resalta el rastro inconfundible de un fino temperamento artístico y de una sutil inteligencia. No obstante las reservas expuestas, batimos palmas á *En la sombra*.

Marzo 24 de 1905.

A propósito de "Locos de Verano"

El éxito era seguro. Los admiradores del autor (y son muchos) sabían que éste produciría algo digno de ellos. Los que no lo admiran (y son pocos) sospechaban que había de mostrarse á la altura de sus antecedentes literarios, es decir, al nivel de *Jettatore* y del último de los capítulos de *El paraguas misterioso.* Tal sucedió. Una sala desbordante ovacionó al señor de Laferrere y á su obra. Al día siguiente la crítica agitaba entusiasmada el incensario, y apenas si se permitía aventurar tal ó cual tímida observación, como asustada de su propia audacia.

El señor Gregorio de Laferrere, lleva dadas al teatro dos producciones. Se improvisó autor dramático de la noche á la mañana. Un buen día los diarios amigos, los copartidarios políticos; los compañeros de clubs, los colegas parlamentarios, parientes, las relaciones de salón del prestigioso caudillo, y hasta los beneméritos miembros de

aquella famosa «Asociación Popular» que ustedes recordarán, comenzaron á esparcir la grata nueva: el señor de Laferrere tenía una comedia. Fué una inmensa conspiración social. Un vasto rumor expandió la noticia hacia los cuatro vientos. ¡Una comedia el señor de Laferrere! Los periódicos adelantaron informes truncos enguirnaldados de adjetivos bombásticos para excitar la pública curiosidad. Los *clubmen* comentaron, indujeron, auguraron. Los solícitos comadrones del primerizo dejaron escapar frases sibilinas sobre el parto inminente. Y desde los refulgentes salones del congreso hasta los sombríos camaranchones de los teatruelos nacionales, pasando por redacciones, cenáculos y comités, un solo eco retumbó maravillado: ¡el señor de Laferrere tenía una comedia! ¡Oid, mortales!...

Llegó la noche del estreno. La gente acudió en masa. El teatro era un hacinamiento humano. Los palcos bajos, veíanse ocupados por miembros conspicuos del parlamento, altos funcionarios del Estado, personalidades políticas, periodistas, sportman, todas vinculaciones estrechas del distinguido diputado nacional, del presidente de un poderoso núcleo electoral, del personaje influyente en las combinaciones de alta política, del autor de *Jettatore*, en fin, la obra que iba á ungirlo en ese instante mismo, escritor y comediógrafo nacional de indisputada valía. ¿Debemos agregar que el éxito fué fragoroso? Dieron la señal de los aplausos los señores diputados estratégicamente destacados en los *avantscene*.

Fueron ellos los primeros en celebrar con sus honorables risotadas los chistes irresistibles y las exhilarantes situaciones de la pieza; luego la jocunda explosión se propagó como fuego sobre pólvora por los ámbitos de la sala, y la función concluyó entre una tormenta de aclamaciones y palmadas. El autor se adelantó ocho ó diez veces hasta las candilejas á agradecer las ovaciones. Quedaba consagrado.

La prensa saludó enternecida el advenimiento de un ingenio criollo y la aparición de una notable obra; ambos «en su género.» Después las crónicas sociales publicaron á diario largas listas de familias «de lo más granado de nuestra sociedad» que noche á noche asistían al teatro tal, «donde reinaba un ambiente de perfecto buen tono,» á divertirse con el incomparable *Jettatore.* Se fijaron por todas las paredes de la ciudad, *affiches* inmensos y letreros colosales, pregonando el acontecimiento artístico. Se distribuyeron tarjetas postales con grabados simbólicos alusivos á la comedia triunfante. El autor hizo imprimir y repartió en hoja volante por plazas y avenidas, varias cartas cuasi críticas de amigos benévolos, á propósito de su *pochade.* Y durante meses fué un estruendo de bombos y platillos tan grande, que el millón de habitantes de la capital apresuróse á venir en peregrinación á presenciar la maravilla. *Jettatore* se presentó ciento y tantas noches consecutivas y sigue representándose á intervalos. Desde hace próximamente medio año, venía haciéndose á *Locos de Verano* una

reclame preparatoria idéntica á la de *Jettatore*. En el estreno de *Locos de Verano* ha sucedido exactamente lo que en *Jettatore*. ¿Vivirá *Locos de Verano* la vida triunfal de *Jettatore*? Lo veremos.

No pretendemos hacer aquí crítica detallada de las obras del señor de Laferrere. Ello nos llevaría lejos. Queremos solamente señalar las bases de su renombre de escritor, que como vamos viendo, no son precisamente literarias. Nos referiremos, pues, á sus producciones en conjunto, y dejaremos al lector el trabajo de ir por sí mismo comprobando nuestras aseveraciones. Repetimos que el asunto particular sólo nos interesa á título de «caso.» Nos inquieta la enfermedad, no el sujeto. Es al mal específico al que buscamos descubrir. Necesitábamos una pieza anatómica y se nos ofrece esta. Tanto nos hubiera dado aquella ó la de más allá. Hemos tomado la que estaba á mano y sobre la que estaba á mano vamos operando.

Jettatore y *Locos de Verano*, son dos comedias vacías. Se habla de su espiritualidad, de su gracia, de su observación, de su movimiento. A nuestro ver, ambas obras carecen de espiritualidad. Ser espiritual, es ser fino, sutil, ágil de pensamiento y expresión; es ver hondo y hablar con soltura é intensidad, es poseer la sabrosa y penetrante ironía. En vez de eso, en *Jettatore* y *Locos de Verano* nos encontramos con chascarrillos y chistes burdos, pescados un poco en todas partes y embutidos á martillazos en la acción. Es

la alusión al hipódromo ó al club, es la ocurrencia de Mengano ó el cuento referido por Zutano, es el retruécano ó el juego de palabras, forma la más subalterna de la comicidad.

Ambas obras carecen de gracia. La gracia es el donaire, la agudeza, la intención, y en *Jettatore,* como en *Locos de Verano* nos encontramos con la anécdota de circo vaciada en prosa amorfa. Ambas obras carecen de observación. Observar es comprender. Ser observador, es pintar lo físico para transparentar lo moral; es hallarse dotado de una doble vista capaz de traspasar la corteza de las cosas y discernir su esencia; es remontarse del efecto á la causa; es determinar el lazo de unión entre el impulso y el hecho; es saber «relacionar la inundación del valle, con la nieve silenciosa acumulada en la cumbre,» y en *Jettatore,* como en *Locos de Verano,* nos encontramos con el desfile cinematográfico de tipos caricaturescos que repiten eternamente la misma pirueta y reeditan idéntica vulgaridad; con lo superficial, con lo frívolo, amasado en una pasta chirle que se estira desfibrándose hasta el largor de tres actos.

Pero en cambio ambas obras tienen el movimiento. Eso sí. Sus escenas son un vaivén de todos los diablos. Entradas y salidas, vueltas y revueltas, carreras y encontrones... ¡Uff! Se diría que los actores están incesantemente entretenidos en jugar á las esquinitas. No creemos que así usado, sea éste, recurso artístico de buena ley. El «movimiento» no es en arte el perpetuo, des-

cubierto por el señor de Laferrere, sino la actuación lógica de cada personaje dentro del conjunto, la llegada á tiempo, la figuración oportuna y la retirada natural. El exceso de movilidad hace degenerar la comedia en pantomima.

Se afirma que *Jettatore* y *Locos de Verano* son sátiras eficaces. La sátira tiene un fin moral: corrige riendo las costumbres. ¿Corrigió algo *Jettatore?* Al contrario: contribuyó activamente á propagar la preocupación estúpida. Antes, pocos eran los que sabían algo de la superstición napolitana, y apenas si la mentaba por accidente tal cual lector de Teophile Gautier. Hoy hasta las niñas hacen el signo mágico ó tocan hierro cuando encuentran algún pobre diablo condecorado con el terrible estigma. ¿Corrige algo *Locos de Verano?* Para corregir, es necesario mostrar la llaga, exhibir la deformidad hurgando á fondo, y *Locos de Verano* se burla superficialmente de pequeñas manías, de modas accidentales, de hábitos inofensivos, en vez de atacar los profundos vicios sociales que minan sordamente toda agrupación humana. Cuando por casualidad toca uno de estos, lo roza apenas, más bien para extraerle una chistosidad banal, que para fustigarlo. Así con el juego, por ejemplo. No; no son sátiras las obras del señor de Laferrere. Son simples refocilos de hombre «chichón» que gusta de «gozar» al prójimo.

Ni *Jettatore* ni *Locos de Verano* tienen, pues, valor moral ni artístico. ¿Por qué entonces triunfó el primero y probablemente se sostendrá el

segundo? A nuestro ver, por dos causas principales:

1.ª—La *reclame* ya antes señalada, cuyo poder de sugestión es innegable, y en la cual pueden involucrarse la protección decidida de los amigos, el prestigio social y político del autor, diestramente explotado, y el esfuerzo concurrente de ciertas esferas obstinadas en imponer á toda costa las comedias y el comediógrafo. (Este es el mal que combatimos).

2.ª—La falta de criterio y de gusto artístico depurado, en la multitud. Si las clases superiores sostienen por capricho ó por solaridad social las producciones de uno de los suyos, las inferiores las aceptan, un poco por sugestión y otro poco porque ellas corresponden al promedio de su capacidad intelectual.

El arte es el trasunto ideal del espíritu de un pueblo. Refleja la vida de las sociedades y su desarrollo es correlativo al de éstas. Es la nuestra, todavía, una colectividad informe cuyo núcleo étnico no tiene cohesión ni unidad. Está creciendo; se agita excitante é inquieta buscando nerviosamente el rumbo en esta verdadera encrucijada de las razas, y su incompleto desarrollo físico y mental, su falta de segura ruta, hacia un ideal bien definido, su febriciente actividad de pueblo nuevo que concentra sus mejores energías en la obra gruesa del progreso material, hácenla necesariamente inepta para la apreciación como para la producción artística original y dedicada, última floración de las sociedades estables, afi-

nadas por siglos de tradición y estudio. Por eso *Jettatore* y *Locos de Verano* triunfan. La presión de arriba repercute abajo en un terreno blando y receptivo.

Fuéranos indiferente que el señor de Laferrere debiese su renombre literario á la camaradería de unos pocos, influyendo sobre la inepcia ó la inconsciencia de la mayoría, si el suceso no revelase una peligrosa confabulación de fuerzas negativas que amenazan convertirse en una como institución permanente, dispensadora suprema de reputaciones intelectuales. Porque el mal tiene su trascendencia sociológica, nos alarma y nos subleva. Lo combatimos porque su perpetuación estimula la deshonestidad intelectual de la juventud, tentándola á buscar el triunfo en el camino fácil de la frivolidad ó de la simulación. Lo combatimos, porque anula ó desalienta el esfuerzo de los que luchan solos y de buena fe por un ideal superior. Lo combatimos en fin, porque ataca el cerebro mismo en sus fibras más íntimas, paralizando energías iniciales, pervirtiendo la conciencia artística, extraviando la orientación pensante de las generaciones nuevas.

Mayo 10 de 1905.

Enrique Frexas

Enrique Frexas ha sido el crítico lírico y dramático de más autoridad en nuestro medio intelectual. Su erudición, su sentimiento artístico, su certeza de criterio, su ecuanimidad, su estilo literario, su perseverancia inconmovible en los propios puntos de vista, prestaban á sus opiniones un valimiento incontrastable. Para probarlo, bastará recordar el caso de aquella comedia de Benavente volteada del cartel por un solo artículo suyo al día siguiente de la primera representación. En vano se intentó después levantarla y restituirla al escenario. Fué inútil. La maltrecha pieza no volvería más á las tablas mientras él viviera.

Frexas era un erudito. Conocía á fondo el teatro clásico y moderno: dominaba la historia, la estética, hasta la técnica de la música, y demostró siempre á su respecto un agudo concepto filosófico. Así como entre la *selvaggia ed aspra e forte* de la lírica contemporánea, encontraba fácilmente el hilo conductor que nos revelara el

origen de tal melodía de Puccini en cual oratorio de Haydn, escrito dos siglos atrás, así también érale sencillo determinar el lazo de unión entre el actual drama de tésis y la remota tragedia primitiva. Sabía. El conocimiento de la materia se anudaba en sus escritos á la sinceridad. De ahí el peso y la solidez de sus dictámenes.

Frexas era un artista. Poseía una sensibilidad delicada para la belleza. Su alma vibraba intensamente ante las más puras manifestaciones del sentimiento; por eso fué poeta y músico: amaba la armonía, por eso fué estilista.

Frexas era un crítico certero. Sus juicios perspicaces condensaban en cuatro rasgos precisos toda una impresión. Sin amplificar el relato, sin extraviarse en argumentaciones retorcidas, sin confundir lo accesorio con lo principal, hallaba medio de referir en un párrafo el argumento de un drama. Con singular habilidad narrativa hacía resaltar á la pasada los pasajes pertinentes á sus conclusiones críticas, asestándoles al mismo tiempo dos ó tres razonamientos fundamentales que resumían su veredicto. Y en un suelto, nunca mayor de media columna, contaba la fábula, señalaba detalles, consideraba el fondo, apreciaba la interpretación é intercalaba á veces comentarios oportunos de diversa índole. El efecto de tales artículos, hechos de síntesis, de claridad, de precisión, resultaba casi siempre decisivo.

Frexas era ecuánime. No había en él ni las fogosidades combativas de la juventud, ni las obsesiones irritadas del sectarismo, ni las suficien-

cias insoportables de la pedantería. Su ancianidad tranquila tenía un credo estético y según su credo estético juzgaba invariablemente. Pero juzgaba con templanza, con benevolencia, con serenidad. No volvía jamás sobre lo dicho; no discutía sus ideas, no refutaba las ajenas. Dictaminaba. Y como el hombre justo del Evangelio, cuando había obrado conforme á los preceptos de su decálogo, nada podía ya turbar la paz de su conciencia.

Frexas era un estilista. Un estilista intuitivo é improvisador, de acuerdo con su oficio; un estilista espontáneo, cuyas frases escritas á la carrera, no tenían tiempo para sufrir pulimentos ni retoques en el papel, pero que elaboradas junto con la idea, salían de la mente ya claras, eufónicas, rotundas como la idea misma. Según Spencer la armonía del estilo literario se relaciona directamente con la finura del oído musical del escritor. Nada extraño entonces, si este cerebro de músico conexionaba la prosa con la melodía, procurando instintivamente dar á la fonética de la primera, el ritmo y la suavidad de la segunda. No pretendo, por cierto, que una cláusula suya valiera lo que un período de France. Afirmo que su estilo era neto, rico, fluído y elegante á su manera. Juzgo á un periodista, y es regla de buena crítica, considerar la obra relativamente al medio y las circunstancias en que se produjo. Sábese que en nuestro país no existe aún el folletín de teatros semanal, implantado en Francia por Jules Janin y adoptado después por

otros pueblos. Predomina aquí el criterio informativo. Quieren los diarios dar al día siguiente de la representación, una crónica completa de la misma. El público la reclama. Y el redactor encargado de la sección debe someterse á esta exigencia, no pocas veces angustiosa. La función ha terminado á las 12 de la noche y el crítico se sienta á la mesa de trabajo á las 12'30. Tiene una hora, á lo sumo hora y media para entregar su artículo. En la sala de redacción hay veinte personas que hablan en voz alta, curiosos que inquieren informes de la velada, importunos que interrumpen la labor á cada instante... Y en condiciones tales es preciso, ¡absolutamente preciso! concentrar la mente, ordenar las ideas y juzgar, cuidando la corrección del lenguaje, la lógica de la exposición, el vigor de los argumentos. Así trabajó Frexas; hizo estilo así. Así le resultaron aquellos artículos sóbrios y substanciosos, modelados en una lengua flexible, de giros algo arcáicos, pero suelta, pero cristalina, pero sintética, y condimentada tal cual vez con su no muy picante granito de ironía...

Jamás abjuró Frexas ciertos principios que llamaré su estética, y con arreglo á los cuales dictaminaba. Jamás se apartó un paso de su punto de vista. Dicen que su dogmatismo fué su falta... Es posible, pero fué también su fuerza. Fué su fuerza porque tuvo con él la unidad de doctrina, la fe inquebrantable en sus ideas, la disciplina mental que le permitía someter las manifestacio-

nes artísticas á una piedra de toque para él infalible: su fórmula.

Su fórmula era: en lo dramático, su concepto propio de la moral en el arte; en lo lírico, sus preferencias personales. Y después de todo, tal vez tuvo razón. ¿Qué es la crítica en último análisis, sino la expresión de las preferencias personales de un individuo que juzga según sus sentimientos? ¿Existen por ventura reglas absolutas para clasificar lo bello subjetivo en determinadas escalas, cual si se intentase regimentar los diversos modos de sentir? ¿Acaso el crítico es un juez encargado de aplicar á la belleza los artículos de no sé qué absurdo código del gusto? No; el crítico no es un dómine; no es tampoco un supremo distribuidor de recompensas y castigos; no posee más medida que su reacción individual para mensurar las obras del espíritu. Frente á una de estas, es sólo el intérprete de sus propias impresiones. Ya lo dijo Anatole France: «Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs d'oeuvre.» Frexas fué dogmático, está bien. Pero quien disintió con él más de una vez, quiere aquí reconocer como homenaje póstumo á un maestro, que su «fórmula» era en el fondo, sus sentimientos, y su dogmatismo, puede, en conciencia, traducirse por «sinceridad.» ¡Sinceridad! ¿Tuvimos derecho para exigirle otra cosa al crítico que nos «contaba las aventuras de su alma» á través del arte?...

«El espíritu crítico — afirmó Sainte-Beuve—es por naturaleza insinuante, móvil y comprensivo.

Es un arroyo grande y límpido que serpentea y se desenvuelve en torno de las obras y monumentos de la poesía, como en torno de las rocas, de las fortalezas, de las colinas tapizadas de viñedos y de los valles que bordean sus riberas. Mientras cada uno de los objetos del paisaje queda fijo en su lugar y se inquieta poco por los otros, mientras que la torre feudal desdeña al valle y el valle ignora la colina, el arroyo va del uno al otro, los baña sin dañarlos, los envuelve con su agua viva, «los comprende,» los refleja, y cuando el viajero tiene curiosidad por conocer y visitar esos variados sitios, él lo toma en una barca, lo lleva suavemente y le desenvuelve poco á poco el espectáculo cambiante de su curso.»

A la manera del arroyo evocado por el gran escritor francés, el espíritu de Enrique Frexas ha venido en su carrera de quince años reflejando el paisaje de nuestro arte. Si su linfa no retrató en el trayecto fortalezas, torres ni castillos seculares, la culpa no fué suya. Cruzaba regiones cuasi agrestes y el cristal de sus ondas sólo pudo reproducir lo que encontrara al paso: planteles de ciudades, construcciones dispersas, bloques de entremezclada y flamante arquitectura; la obra rudimentaria de un pueblo nuevo que improvisaba á toda prisa sus viviendas en la planicie virgen. También á la manera del arroyo, su curso fué claro y manso. Copió fiel en su espejo el panorama de las márgenes, envolvió la loma, bañó el valle, «comprendió» las cosas circundantes, y cuando el viajero de mañana quiera explo-

rar las zonas por donde él pasara, con remontar la corriente en su serena barca, encontrará todas las perspectivas luminosas y todos los horizontes apacibles...

Junio 29 de 1905.



INDICE

Páginas.





